DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

Jahrg. IV/1 - Band 8

JOHANN JAKOB FROBERGER
ORGEL- UND KLAVIERWERKE I

AKADEMISCHE DRUCK- U. VERLAGSANSTALT GRAZ

AUSTRIA

PUBLIKATIONEN DER GESELLSCHAFT

ZUR HERAUSGABE DER

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

UNTER LEITUNG VON

GUIDO ADLER

Jahrg. IV/1 - Band 8

JOHANN JAKOB FROBERGER
ORGEL- UND KLAVIERWERKE I

1959

AKADEMISCHE DRUCK- U. VERLAGSANSTALT

G R A Z

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

JOHANN JAKOB FROBERGER

ORGEL- UND KLAVIERWERKE

I

Zwölf Toccaten — Sechs Canzonen

Sechs Fantasien — Acht Capriccios

Sechs Ricercare

Mit zwei Reproduktionen der Originalhandschrift

1959

AKADEMISCHE DRUCK- U. VERLAGSANSTALT

G R A Z

Unveränderter Abdruck der 1897 in Wien erschienenen Ausgabe.
Photomechanischer Nachdruck der Akademischen Druck- u. Verlagsanstalt Graz.

Printed in Austria.

VORWORT.

Die vorliegende Lieferung enthält ungefähr ein Drittel der Werke von **Johann Jakob Froberger**, die in den verschiedenen Bibliotheken bis auf den heutigen Tag erhalten und zugänglich sind. Der zweite Theil soll die Claviersuiten (Partiten), der dritte Theil die übrigen Compositionen für Orgel und Clavier bringen. Eine kunsthistorische Würdigung wird der Schlusslieferung dieser von uns beabsichtigten Gesammtausgabe beigegeben werden, weil erst dann die Bezeichnungen mit Numerirung und Seitenzahl der Stücke richtig eingetragen werden kann.

Das Leben und Schaffen Froberger's ist nicht nur äusserlich mit der Geschichte der Wiener Tonkunst verknüpft — er gehörte der kaiserlichen Hofmusikcapelle als Organist an vom 1. Jänner 1637 bis zum 30. September desselben Jahres, wurde vom Kaiser Ferdinand III. behufs künstlerischer Ausbildung zu dem Orgelmeister Girolamo Frescobaldi nach Rom geschickt, war dann wieder Hoforganist vom 1. April 1641 bis October 1645 und vom 1. April 1653 bis 30. Juni 1657, und hielt sich in der Zwischenzeit theilweise in Wien auf, theils unternahm er grössere Reisen — sondern ist auch innerlich mit der österreichischen, wie der süddeutschen Musik überhaupt verwoben. Seine Compositionen wurden hier der Angelpunkt der Clavier- und Orgeltechnik und waren von so nachhaltender Wirkung, dass sich selbst die Meister aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhundertes immer noch mehr an Froberger und seine directen Gefolgsmänner anschlossen, als an den grossen Bach, der ebenfalls die Froberger'schen Werke eifrig studirt und copirt hatte. Aber auch bibliographisch besitzt Wien den kostbarsten Schatz Froberger'scher Compositionen in den drei den Kaisern Ferdinand III. und Leopold I. gewidmeten Autographen-Bänden, deren Dedicationen im Revisionsberichte abgedruckt sind (Vorlagen *B*, *C*, *D*).

Die vorliegende Lieferung bringt nur Stücke aus den Originalhandschriften. Die folgenden Abtheilungen werden das Material gleicherweise den Handschriften wie den alten Drucken entnehmen. Da bei Lebzeiten Froberger's (er starb am 7. Mai 1667 zu Héricourt bei Montbéliard) seine Werke nicht im Druck erschienen — nur die Fantasie über *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La* nahm P. Athanasius Kircher in die Musurgia VI, S. 465 auf — und zudem in den einzelnen handschriftlichen Originalbänden die kirchlichen Orgelstücke in Abtheilungen getrennt von den Suiten stehen, so erscheint es gerechtfertigt, wenn in unserer Gesammtausgabe die gleichartigen Stücke der verschiedenen Vorlagen zusammengestellt werden.

So erhalten wir zwei Lieferungen von Stücken für Orgel und Clavier, und eine Lieferung von Claviercompositionen separat. Denn es ist kein Zweifel, dass die Toccaten, Ricercaren, Canzonen, Capriccio's und Fantasieen sowohl auf der Orgel als dem Clavier gespielt wurden. Das besagen nicht nur die Titel solcher Werke von Froberger, Frescobaldi u. A.: „*per Sonatori di Cembalo et Organo*“, „*per gli amatori di cembali, organi ed istromenti*“, sondern dies geht auch aus der ganzen Entwicklung der Formen selbst hervor. Hiermit erklärt sich auch der Titel dieser ersten Abtheilung der Werke Froberger's. Sie werden sowohl Organisten, als Clavierspielern zur Bereicherung ihres Repertoirs, zum Vergnügen sowie zur künstlerischen Bildung dienen. Die Geschichte der Musik kennt wenige Tonsetzer, die Gediegenheit und Anmuth in einer Weise vereinen, wie Froberger.

Siegenfeld, im Juli 1896.

Guido Adler.

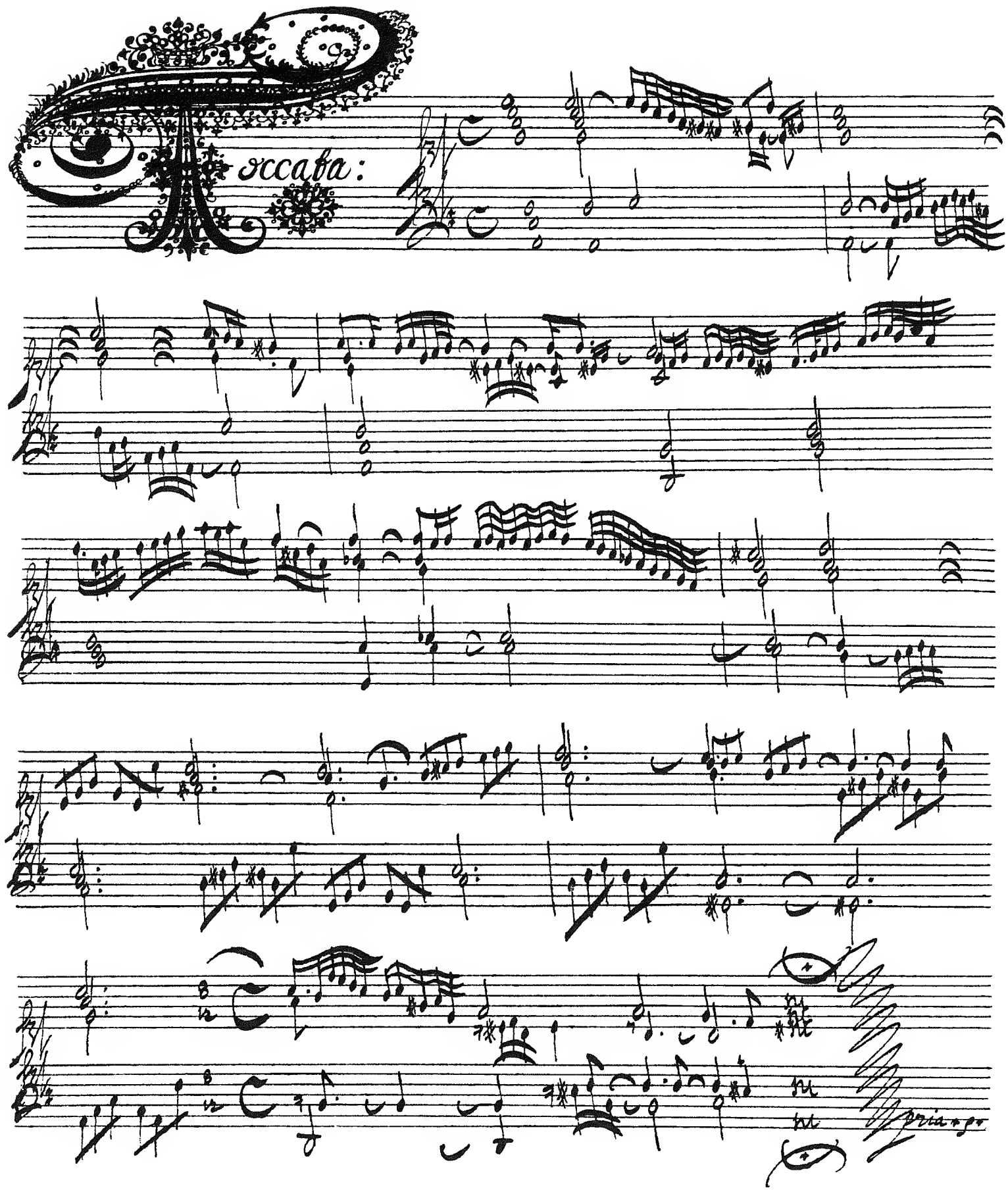
INHALTSVERZEICHNISS.

Seite

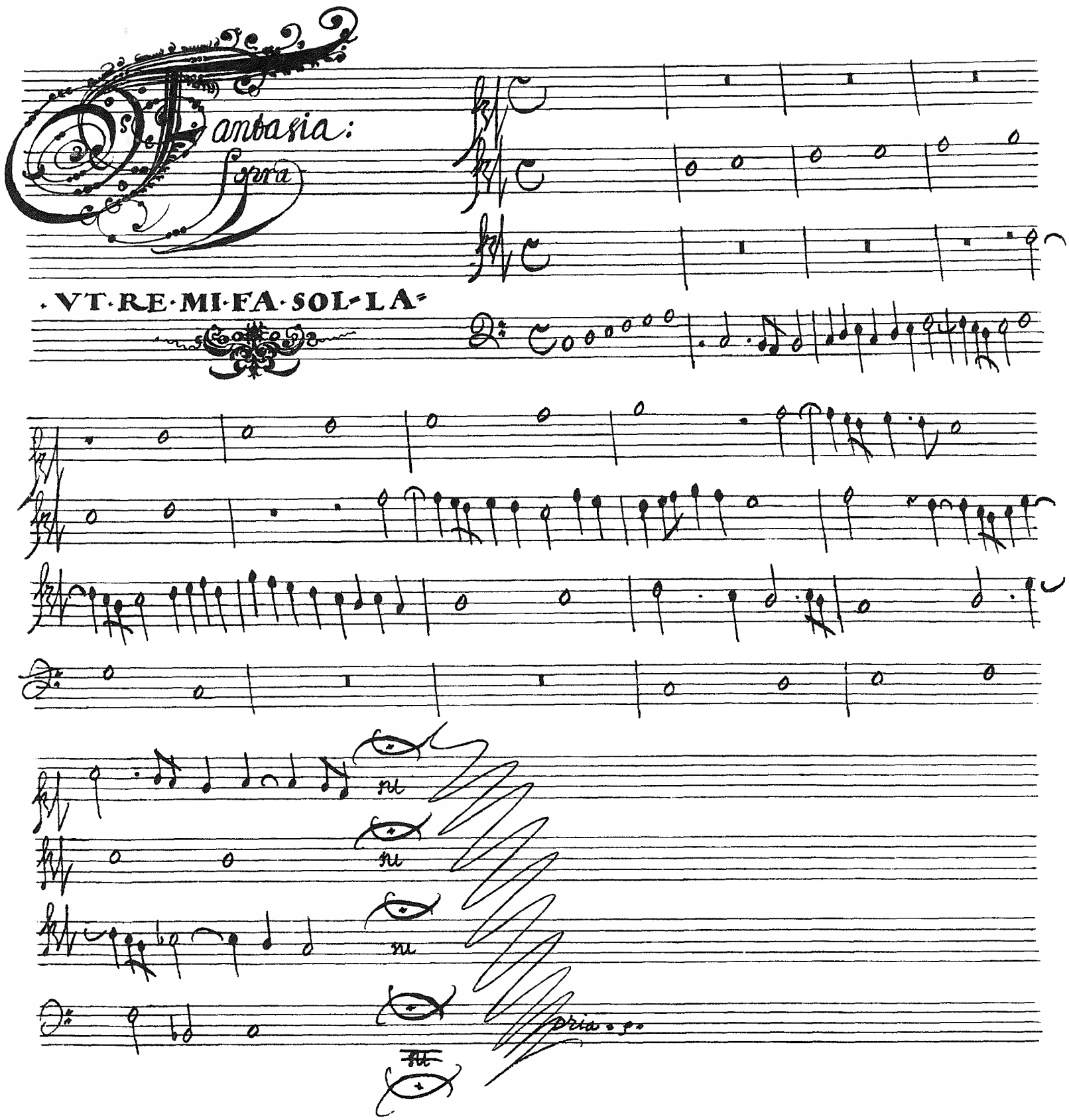
Vorwort V

Toccata I 1
„ II 5
„ III 8
„ IV 11
„ V 14
„ VI 16
„ VII 19
„ VIII 21
„ IX 23
„ X 25
„ XI 27
„ XII 30
Fantasia I (Sopra Ut, Re, Mi, Fa, So, La) 33
„ II 38
„ III 40
„ IV (Sopra Sol, La, Re) 44
„ V 47
„ VI 49
Canzona I 51
„ II 56
„ III 60
„ IV 63
„ V 68
„ VI 70
Capriccio I 73
„ II 76
„ III 80
„ IV 84
„ V 87
„ VI 88
„ VII 91
„ VIII 95
Ricercare I 99
„ II 102
„ III 104
„ IV 107
„ V 109
„ VI 112

Revisionsbericht 115

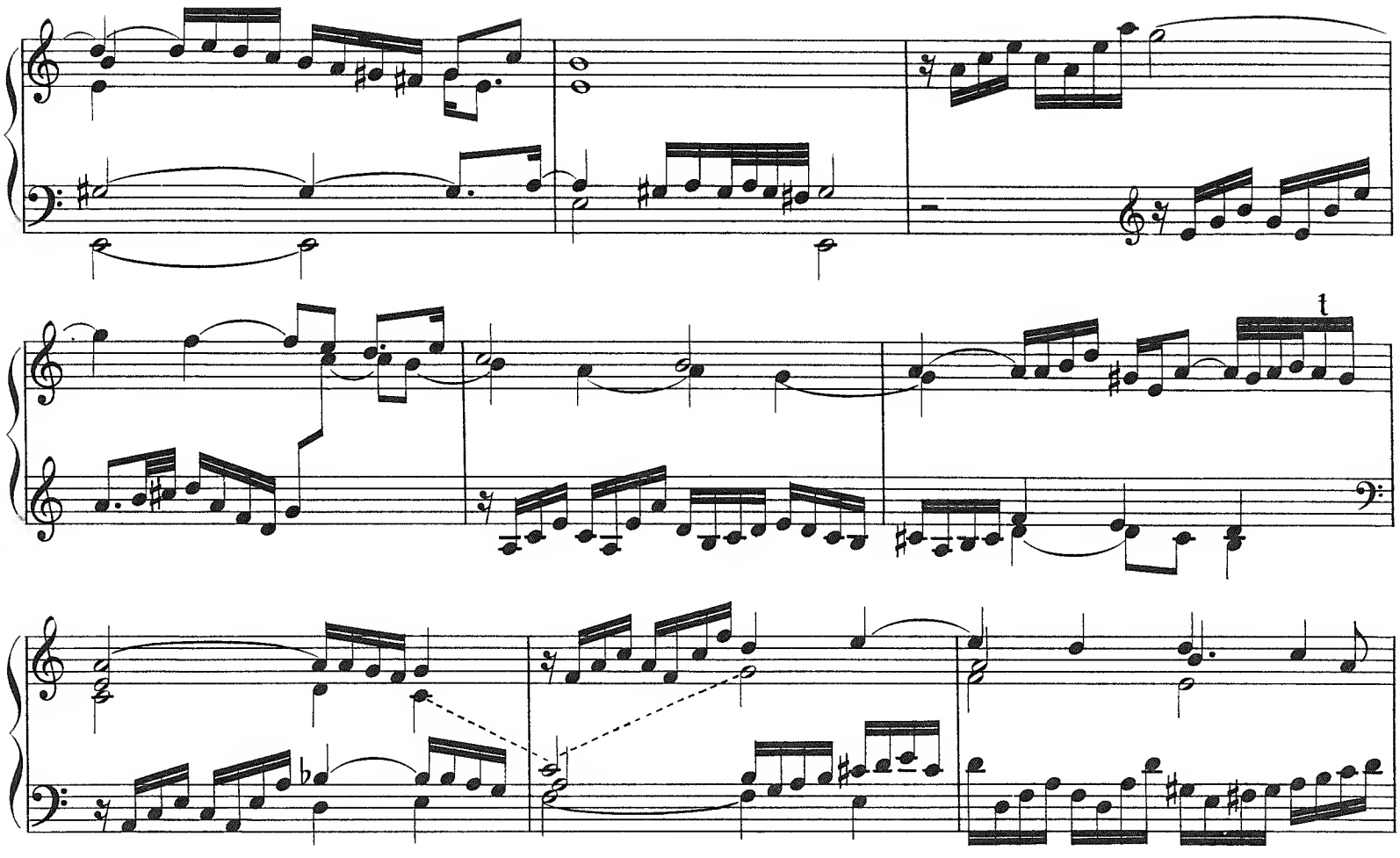


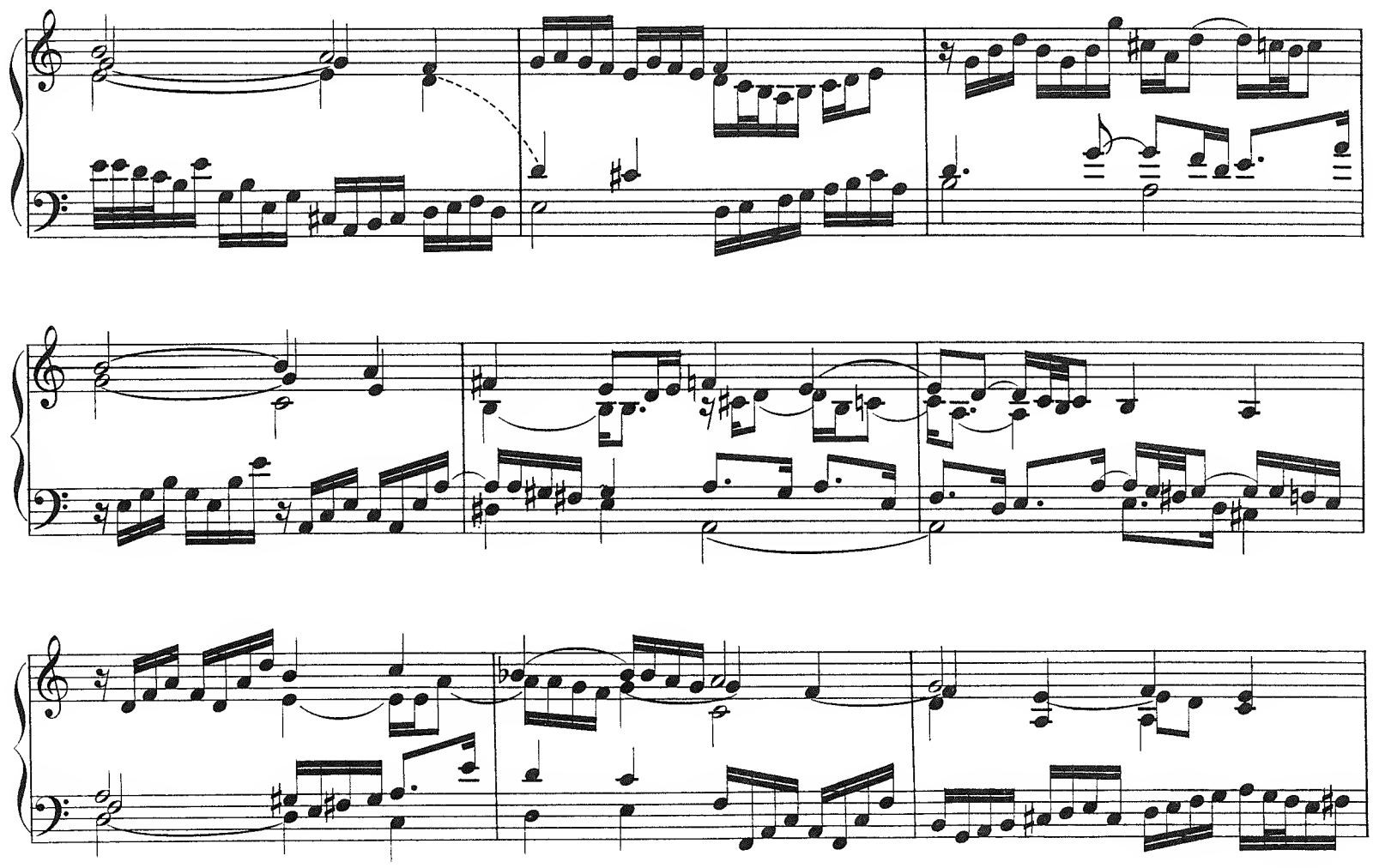
Anfang und Schluss der Toccata 1
nach dem Originale der k.k. Hofbibliothek in Wien.



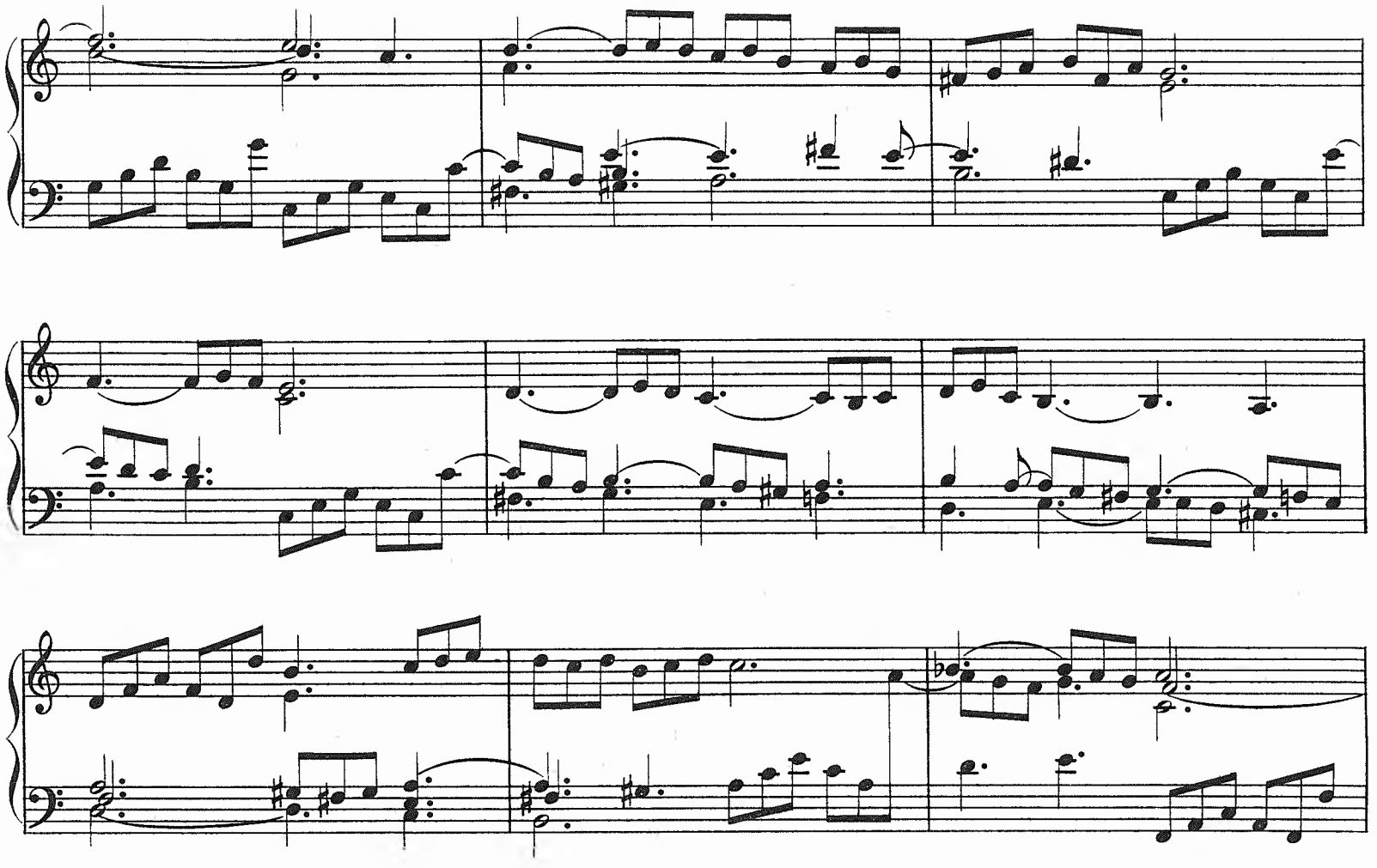
Anfang und Schluss der Fantasia I
nach dem Originale der k.k. Hofbibliothek in Wien.

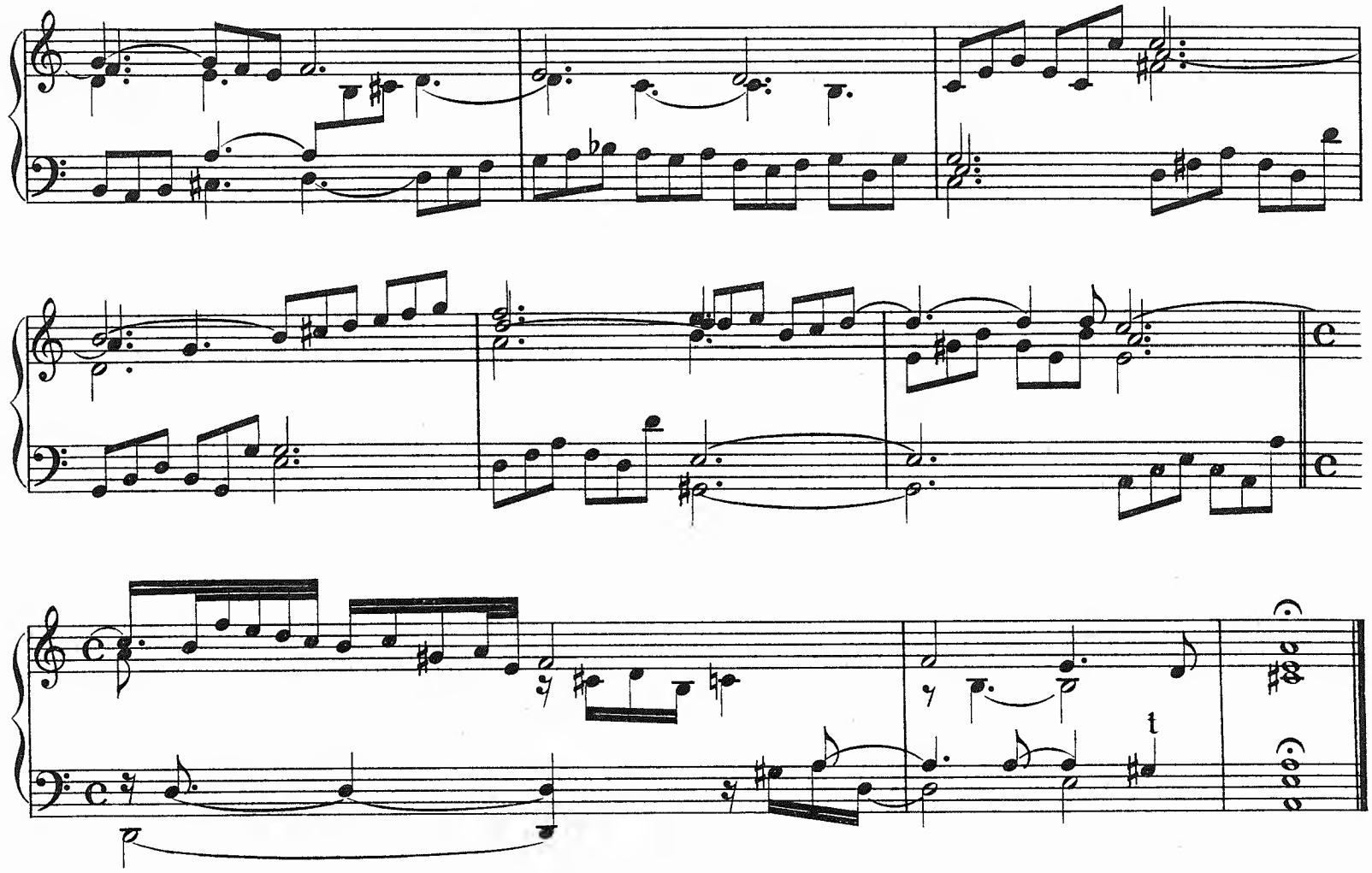
Toccata
I.



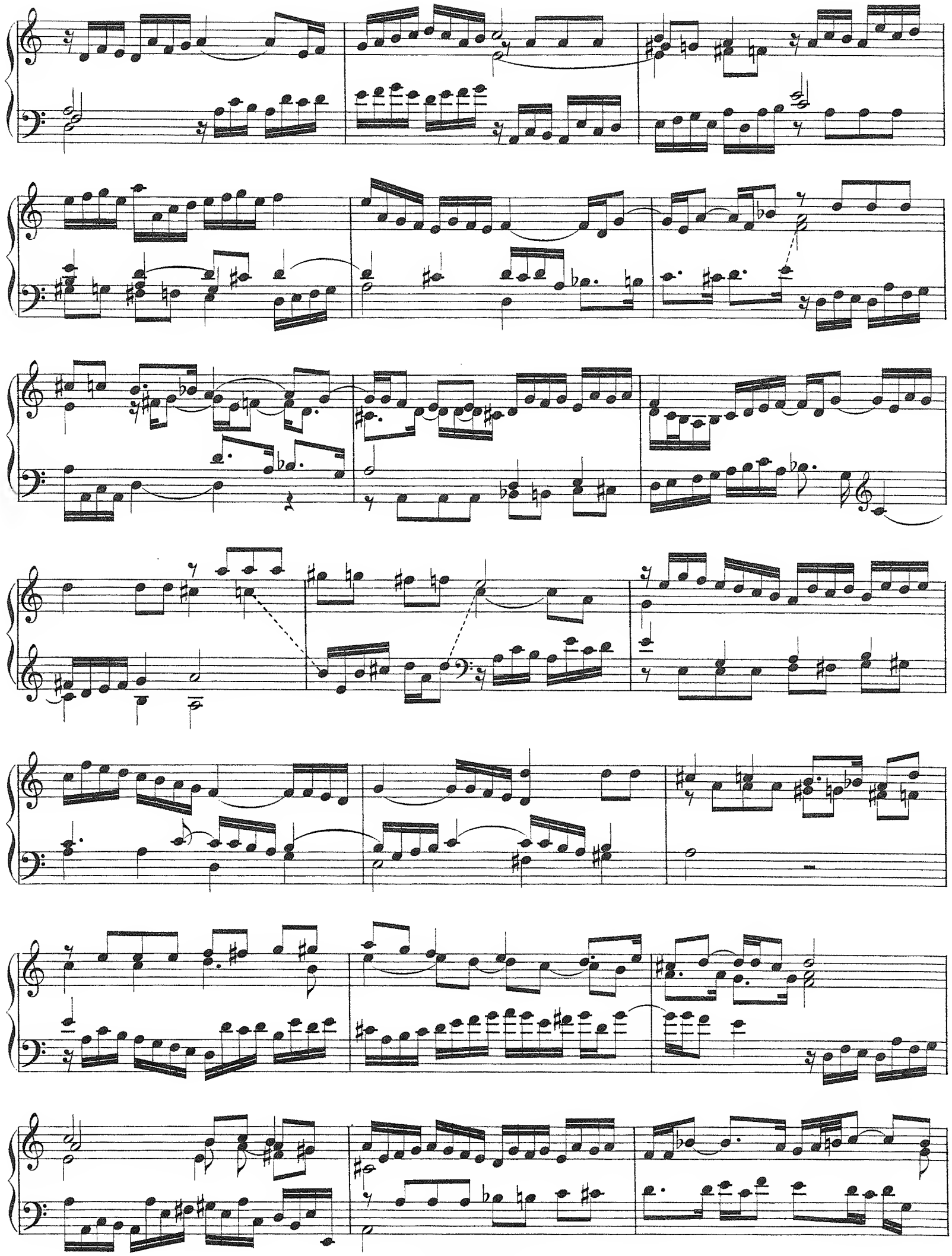


Dm.d. Tk.in Oest.IV.1.

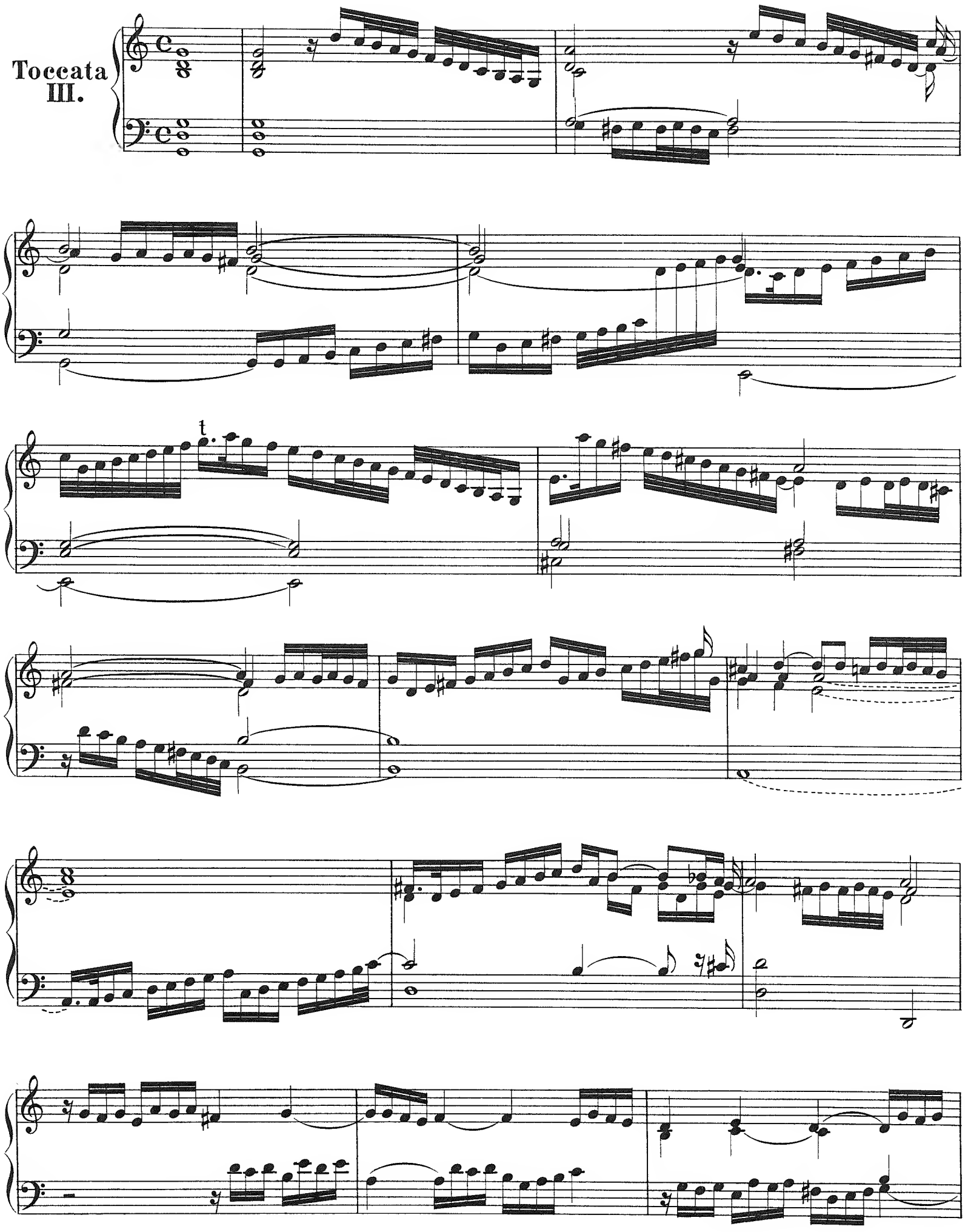


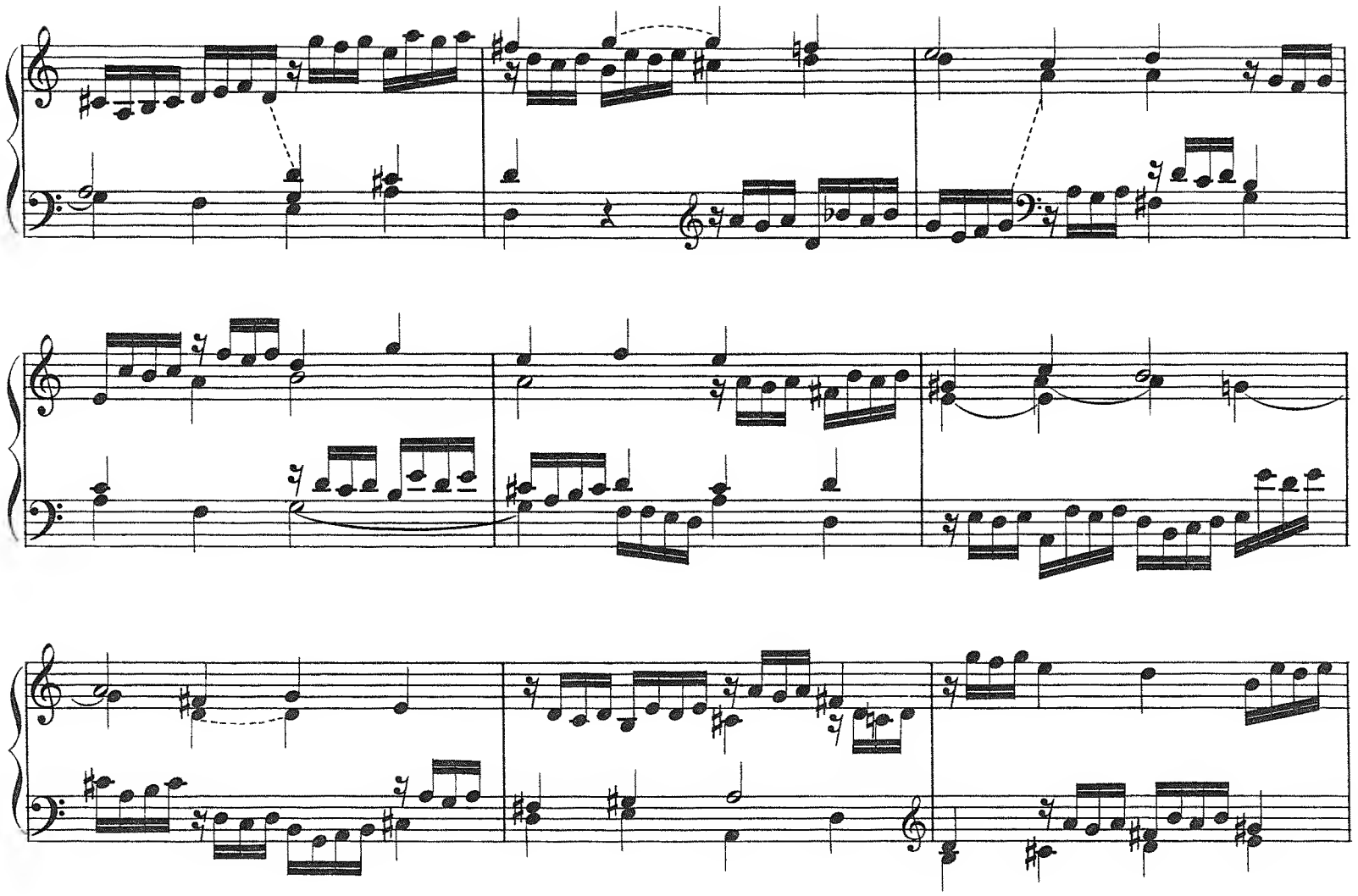


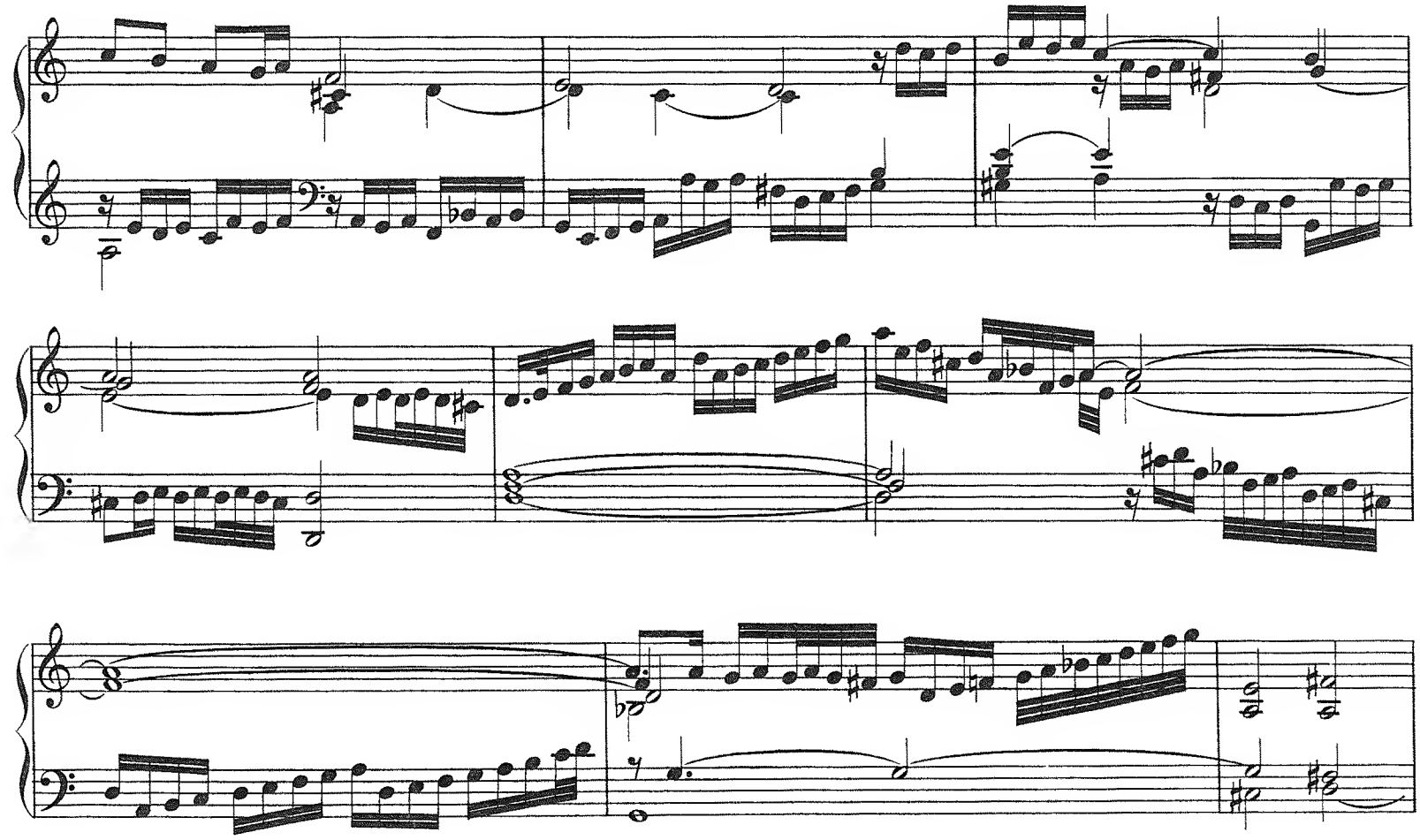
Toccata
II.

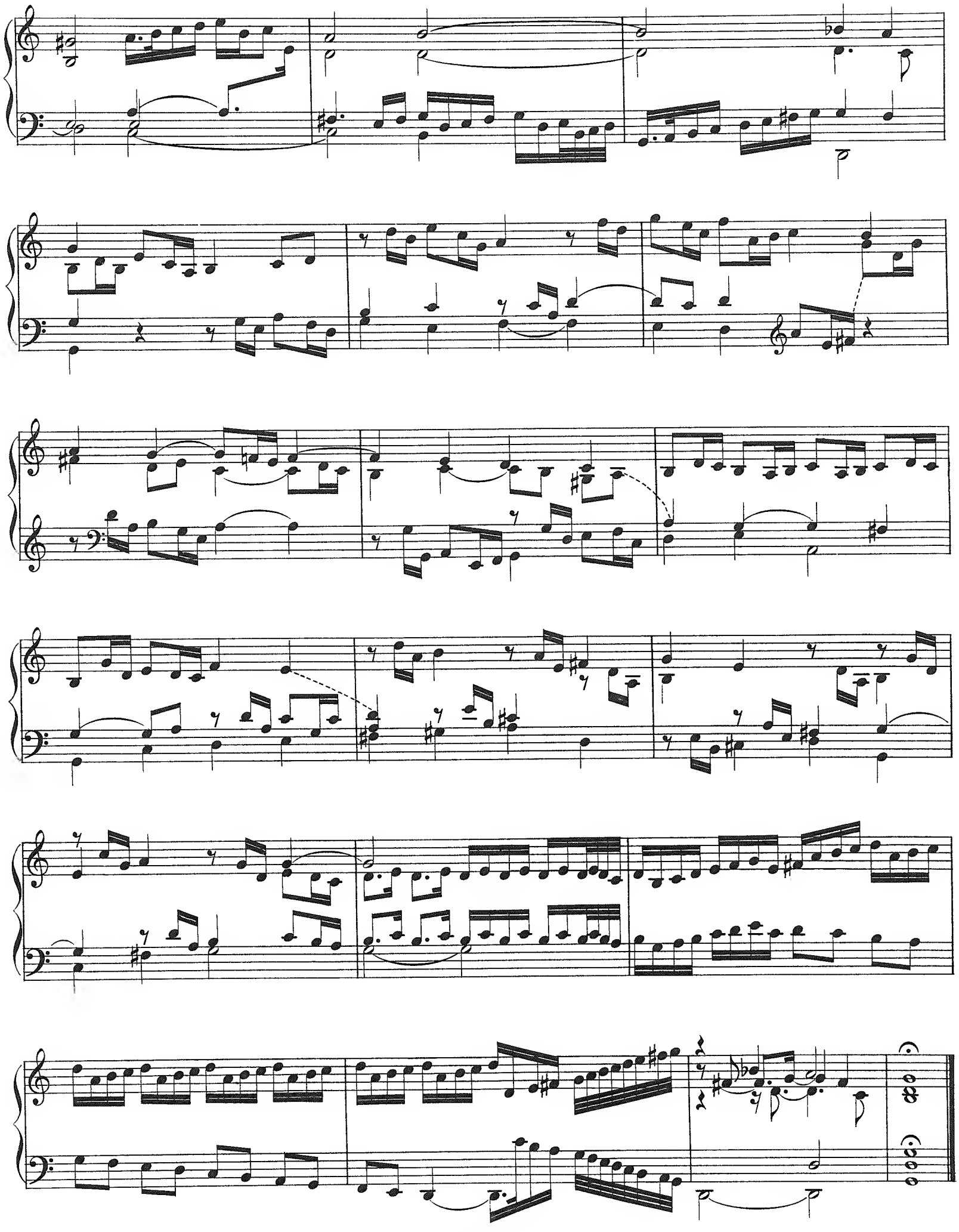


Toccata III.



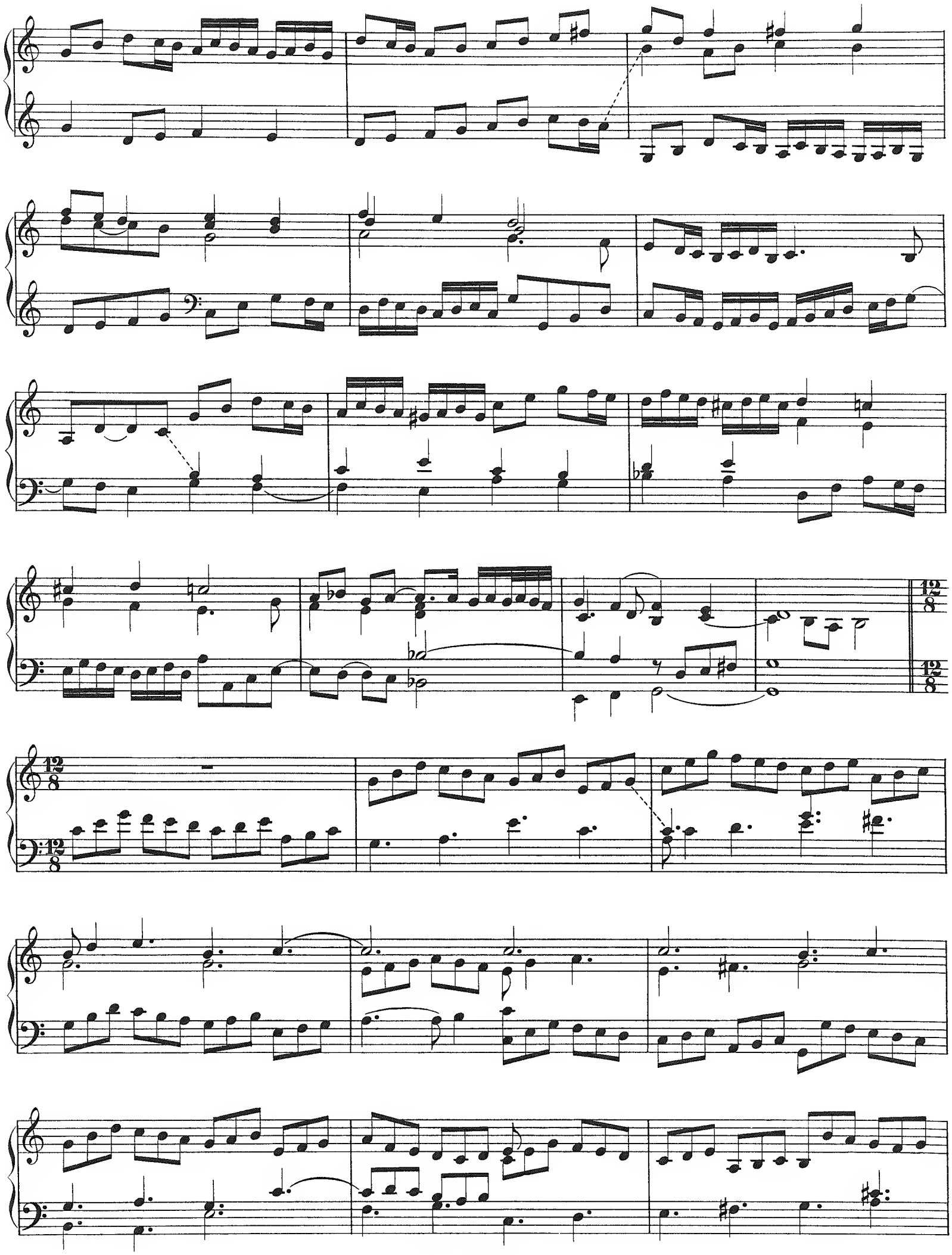


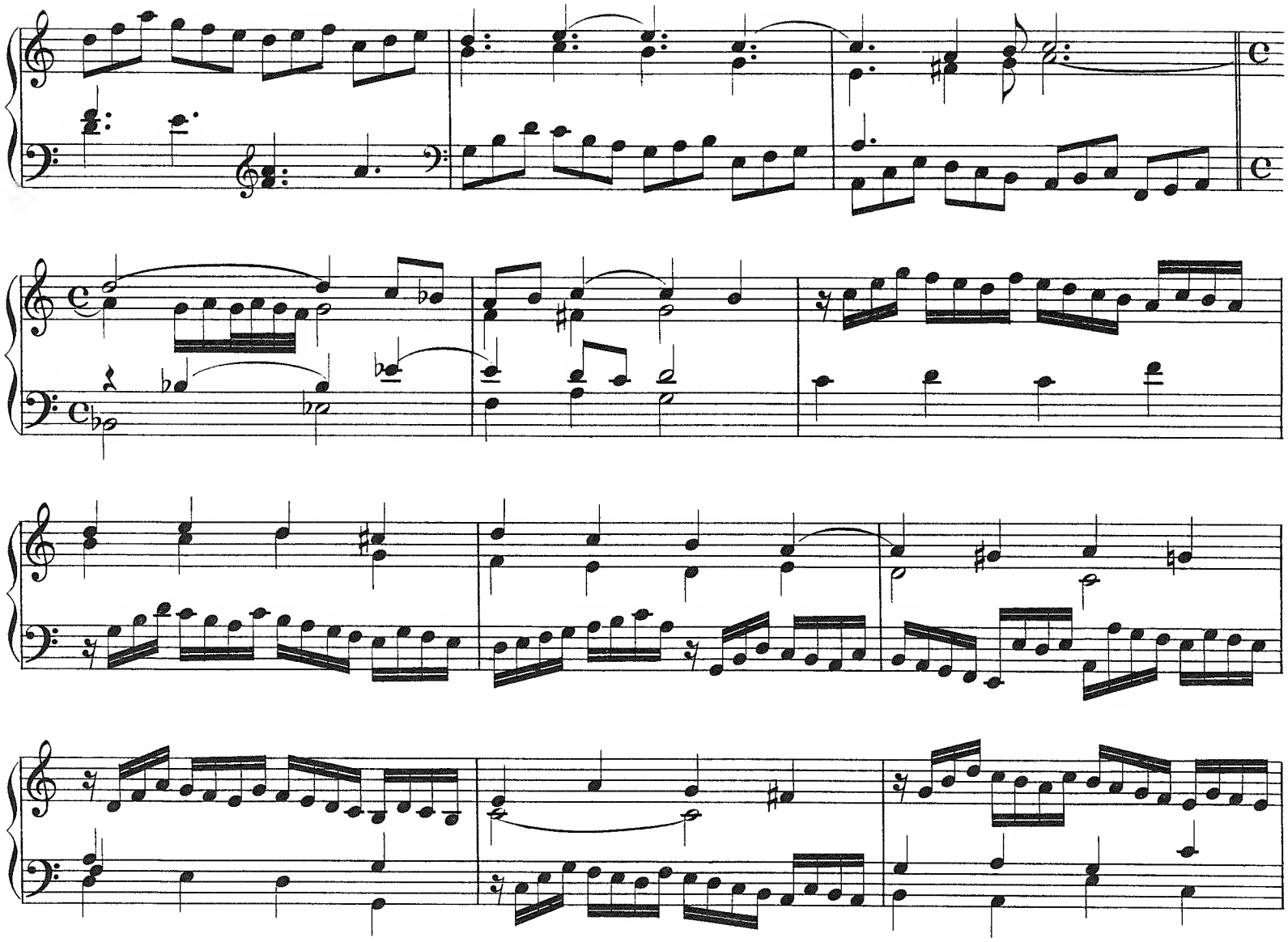


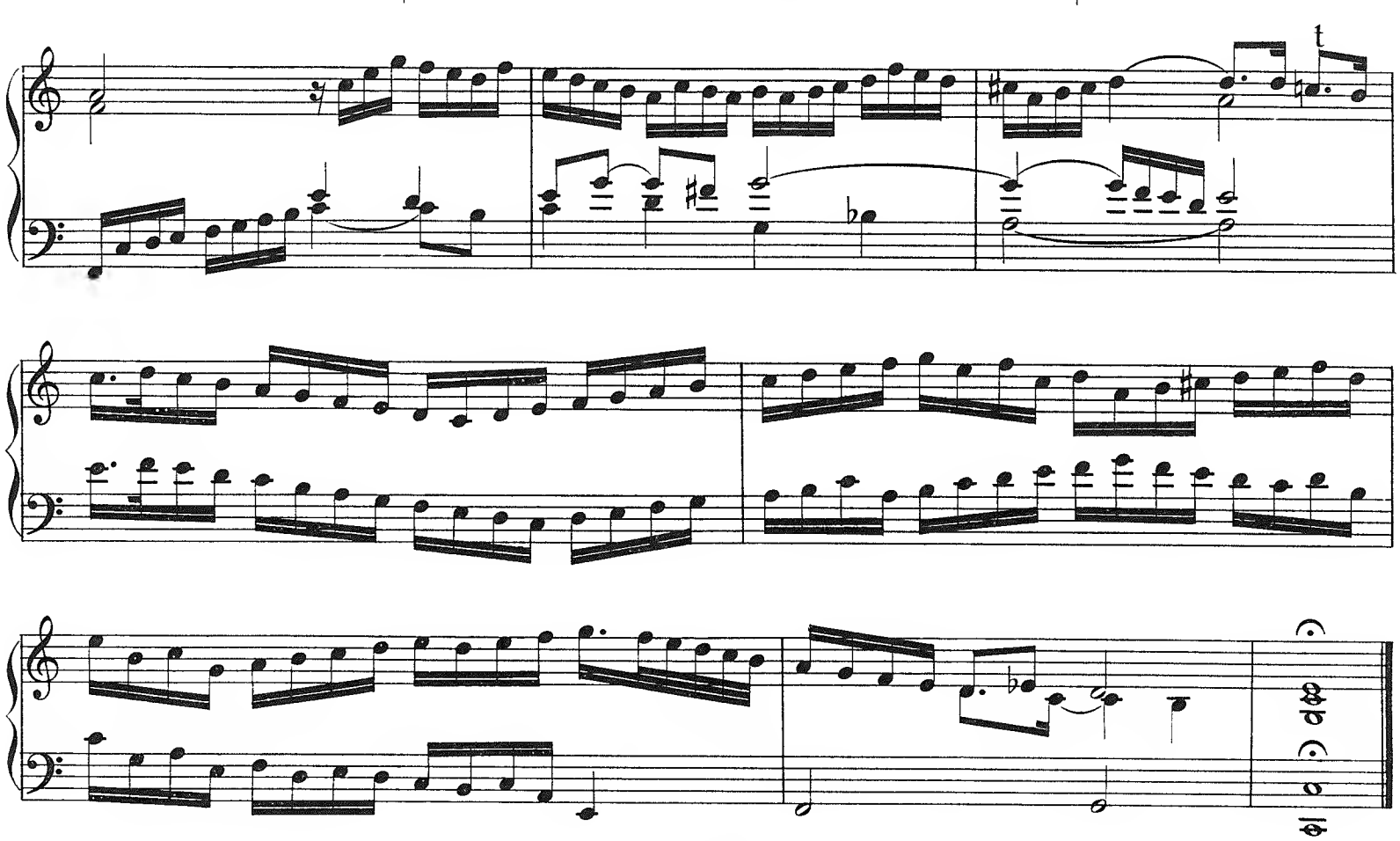


Dm.d.Tk. in Oest. IV. 1.

Toccata IV.

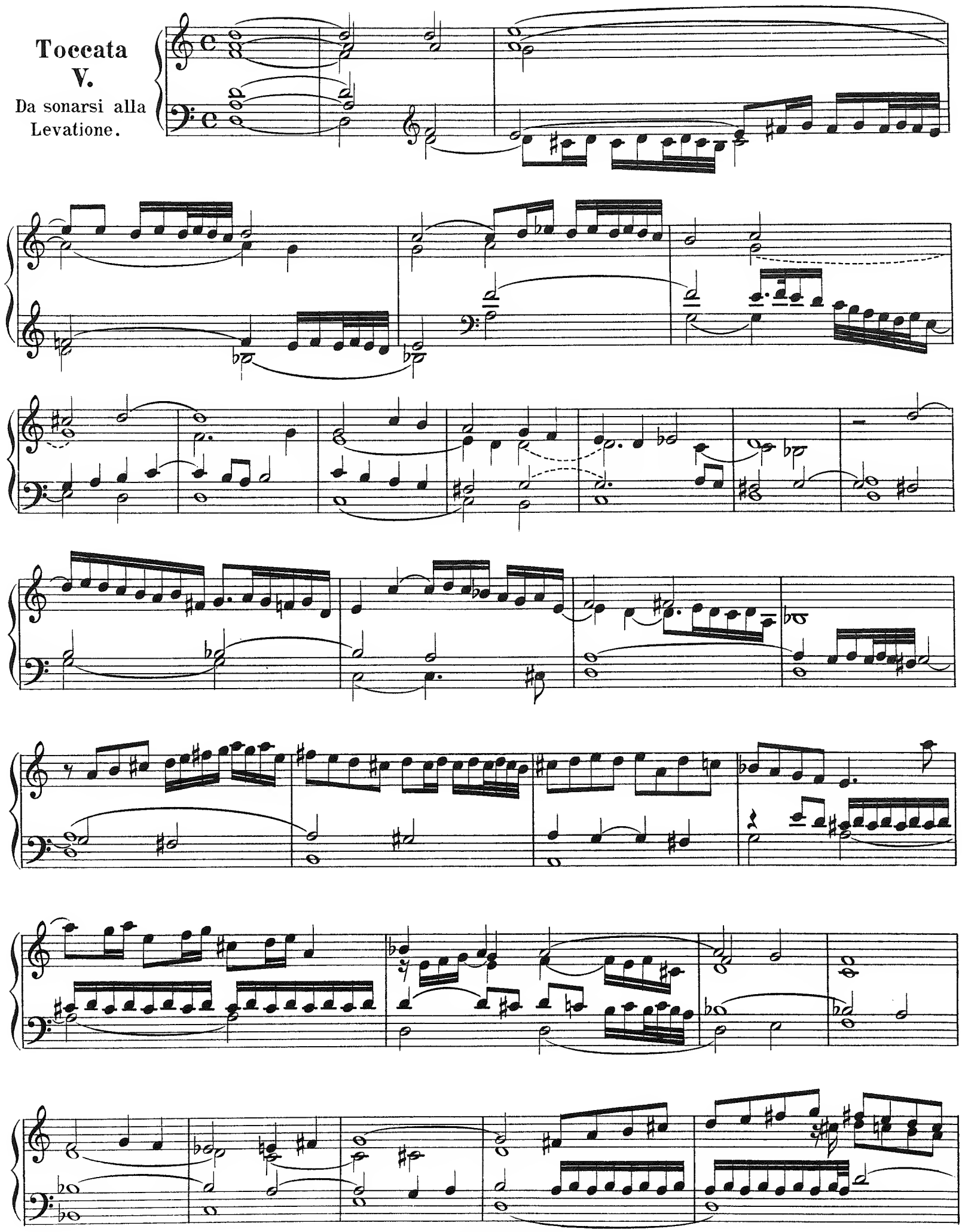


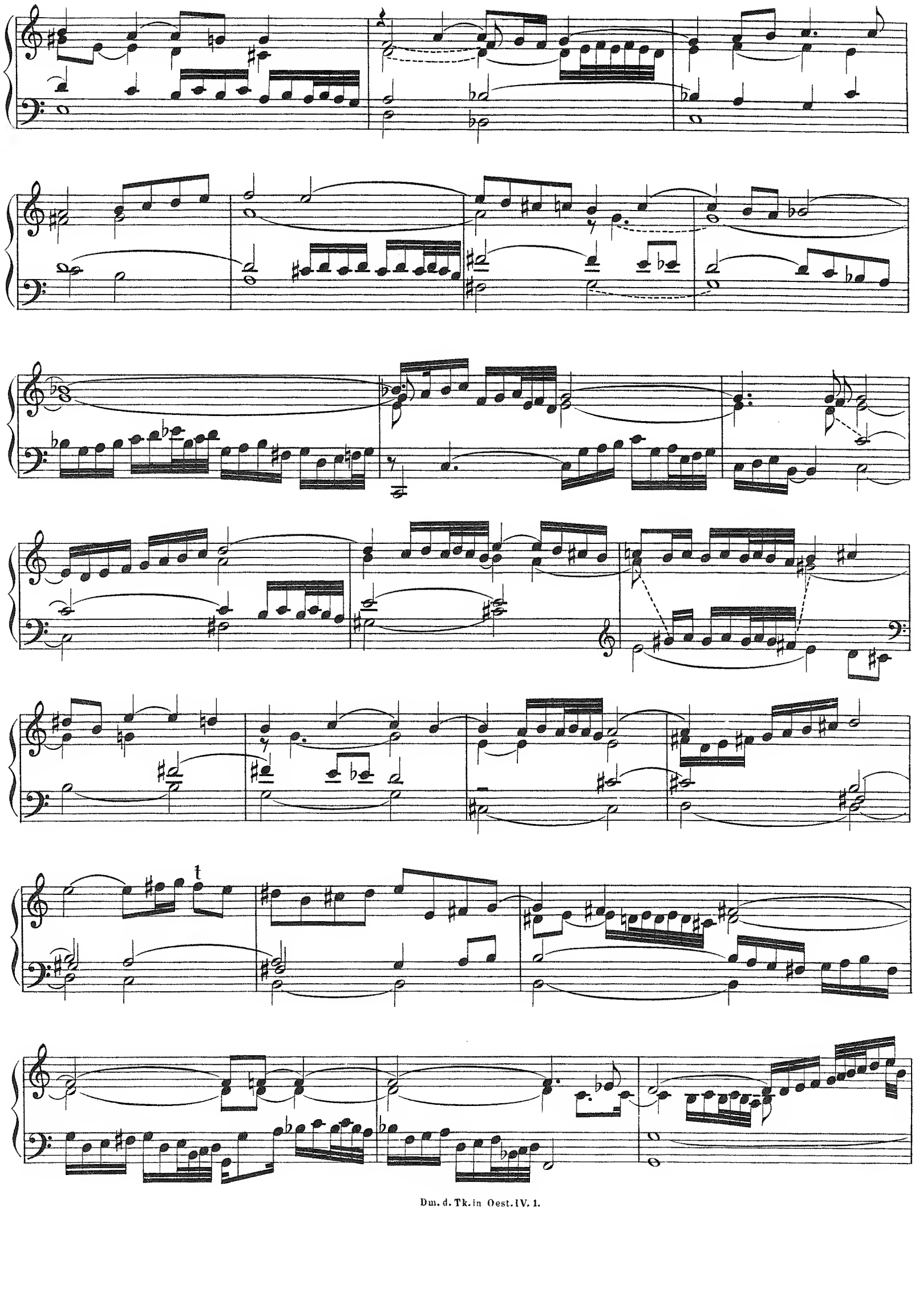


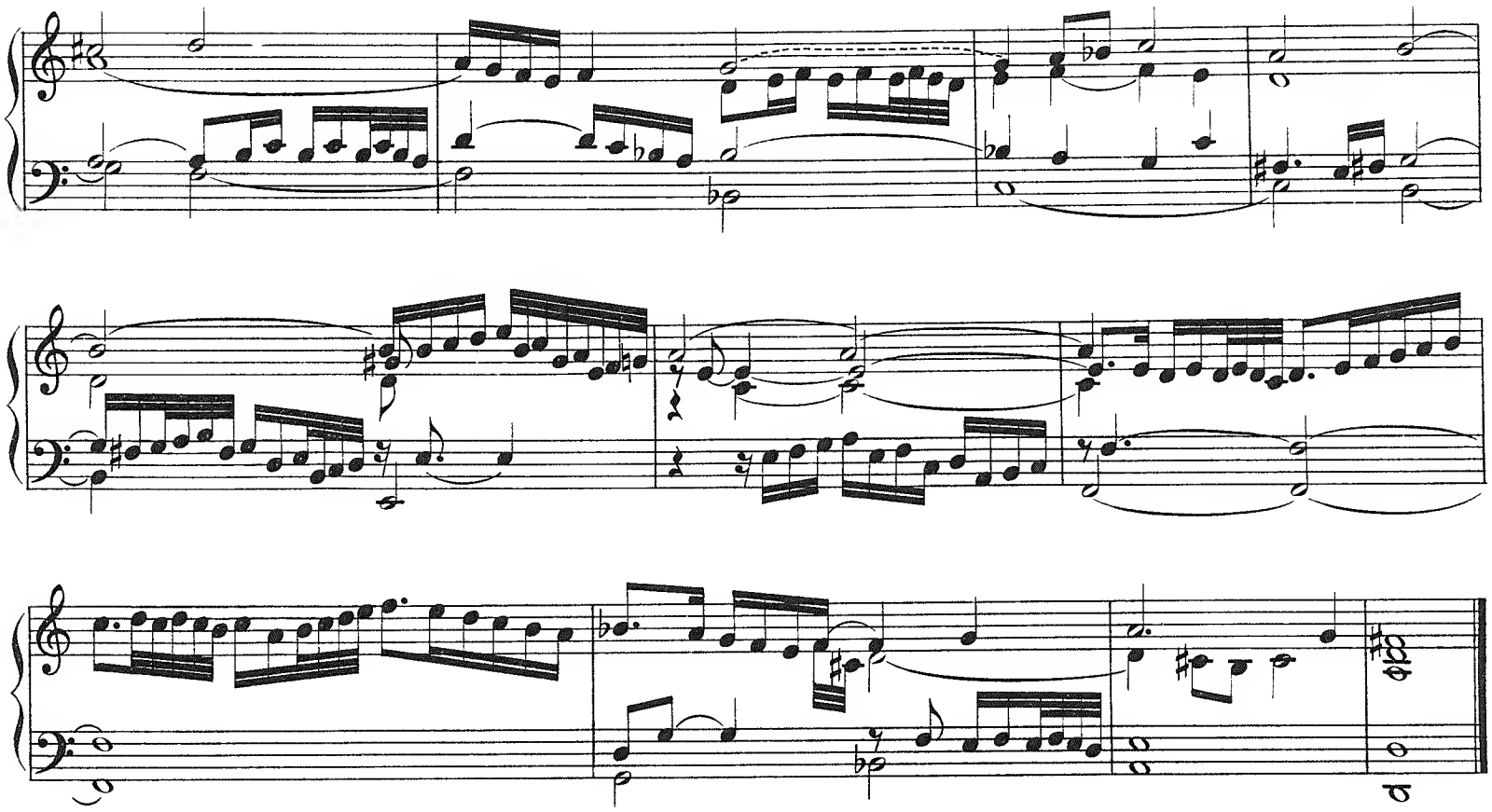

t

Toccata
V.

Da sonarsi alla
Levatione.

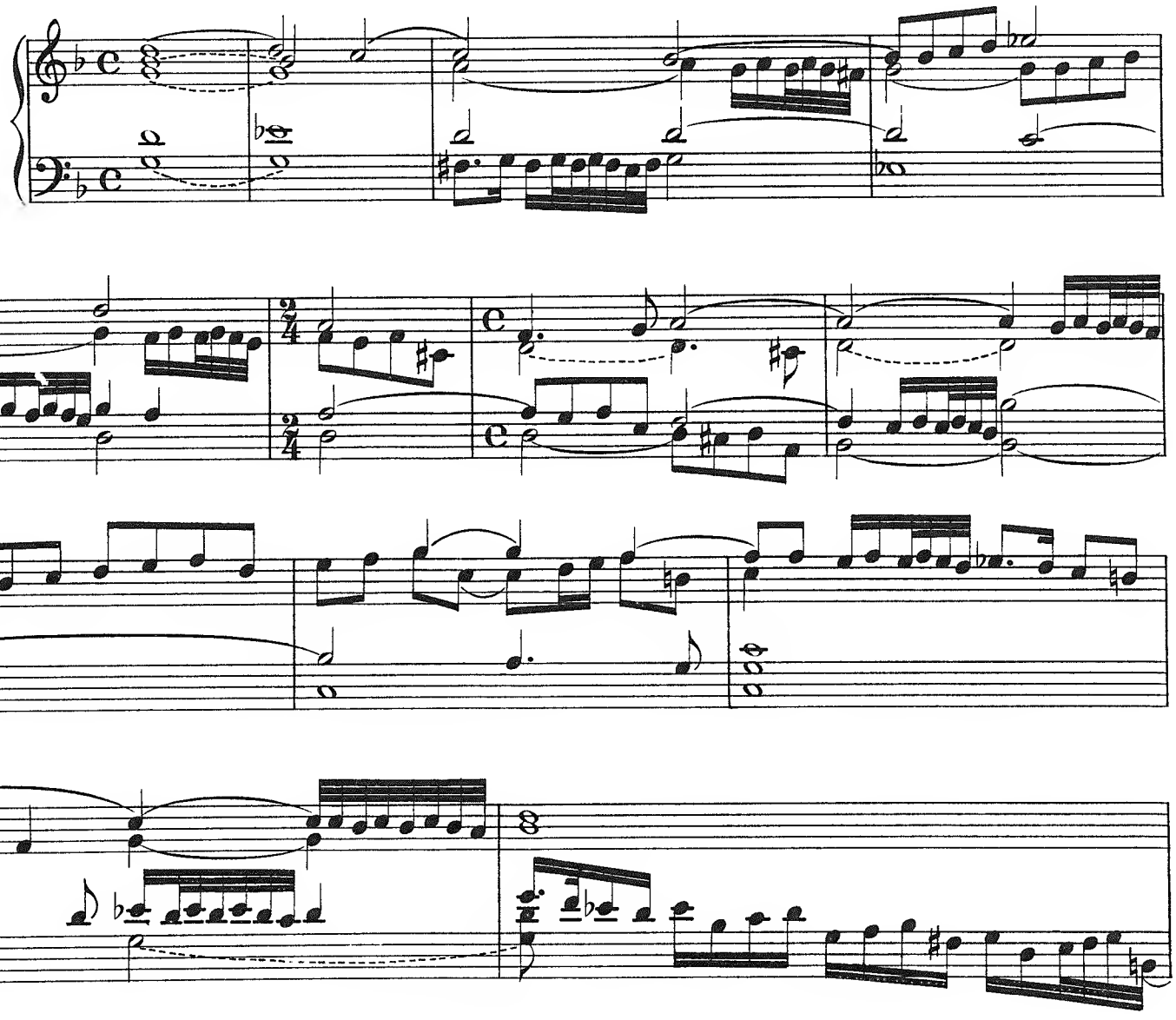


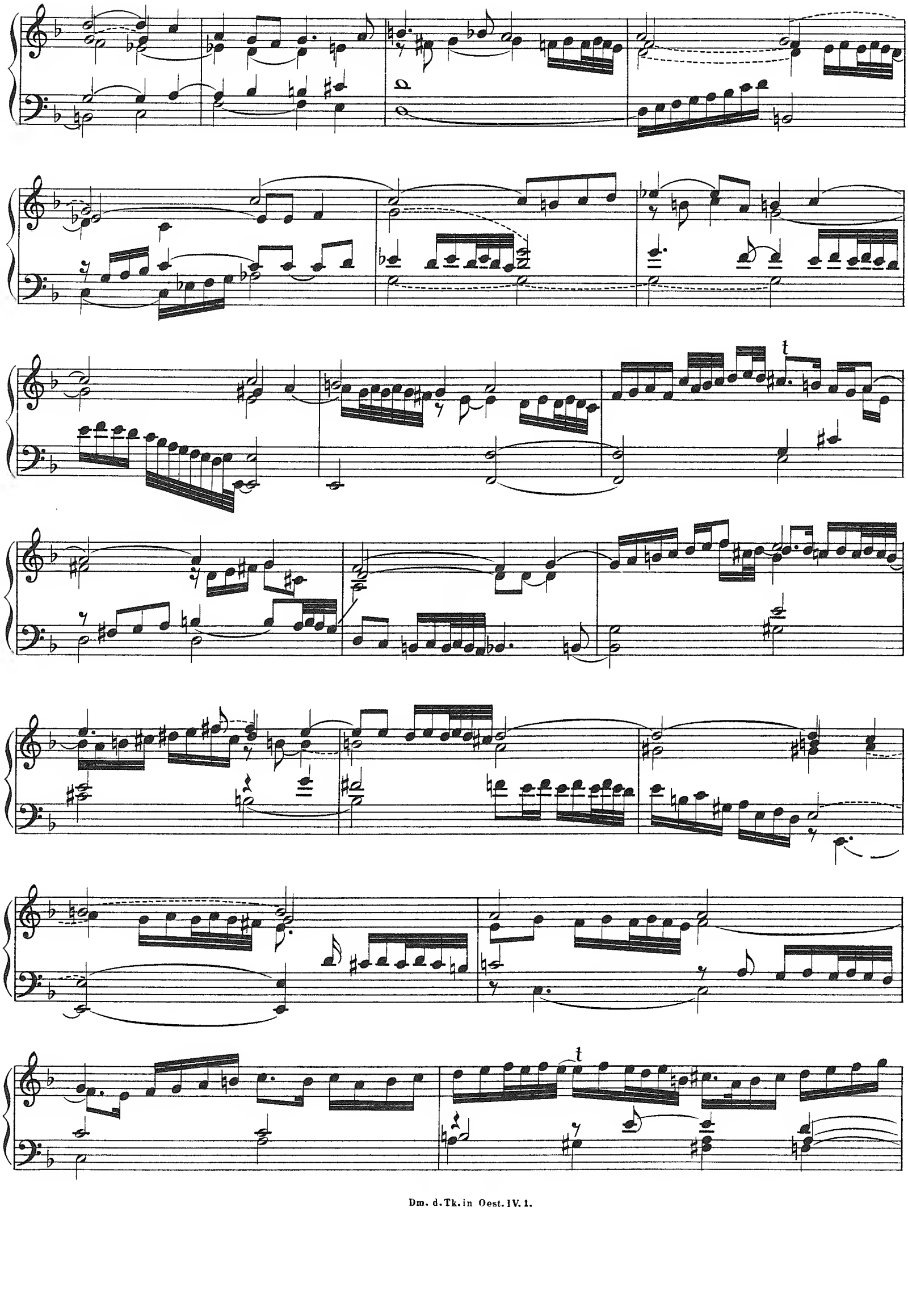


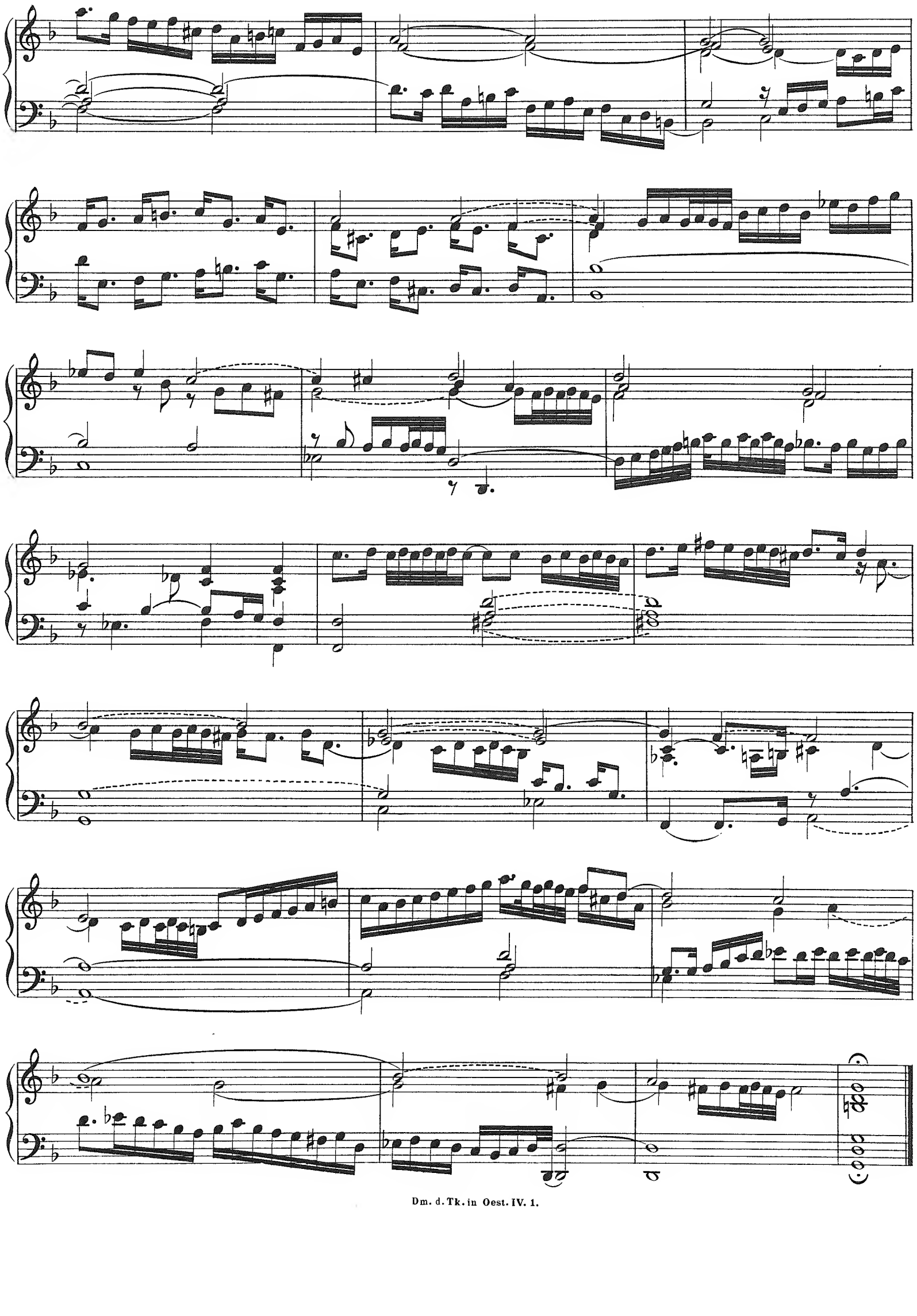


Toccata VI.

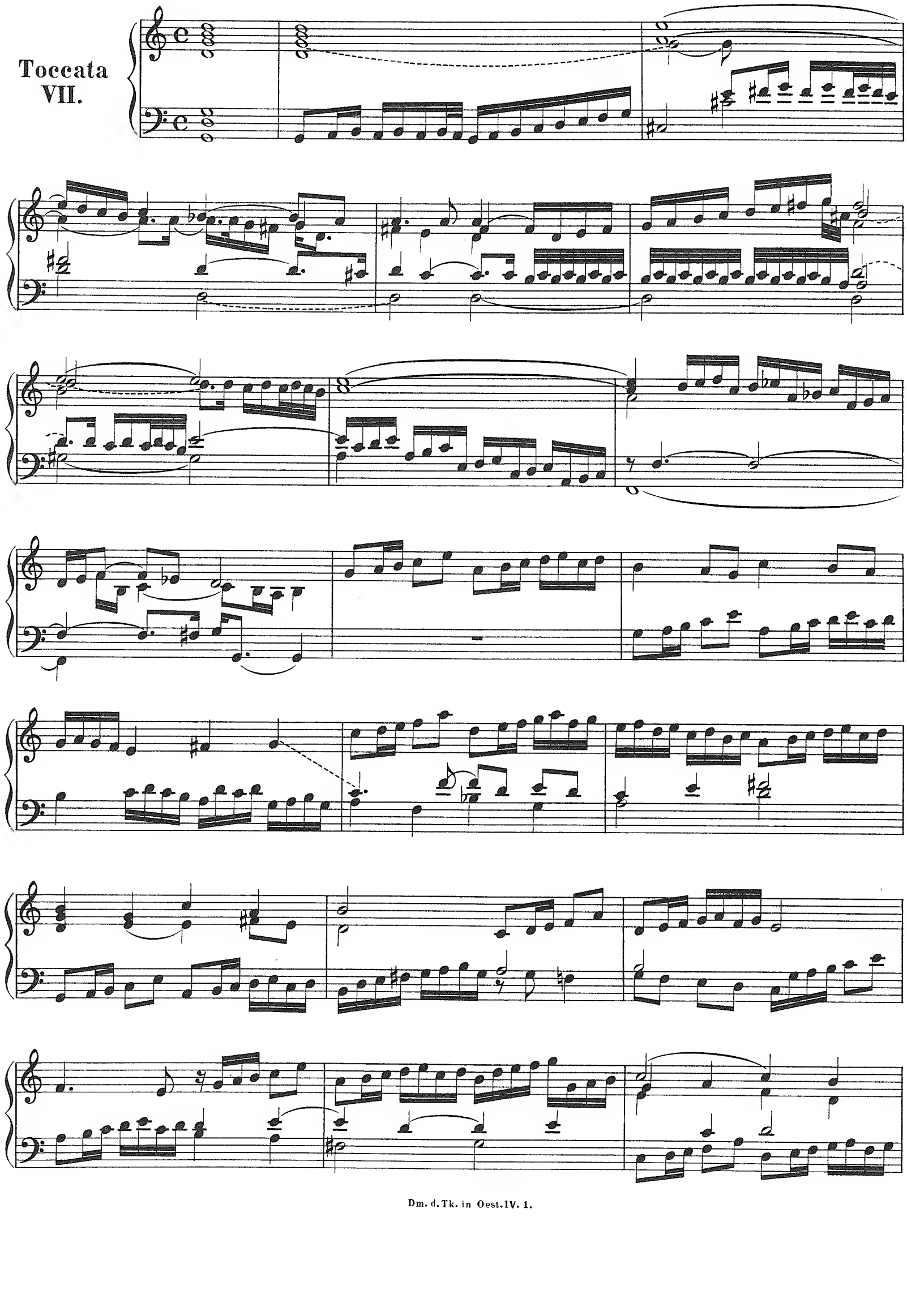
Da sonarsi alla Levatione.

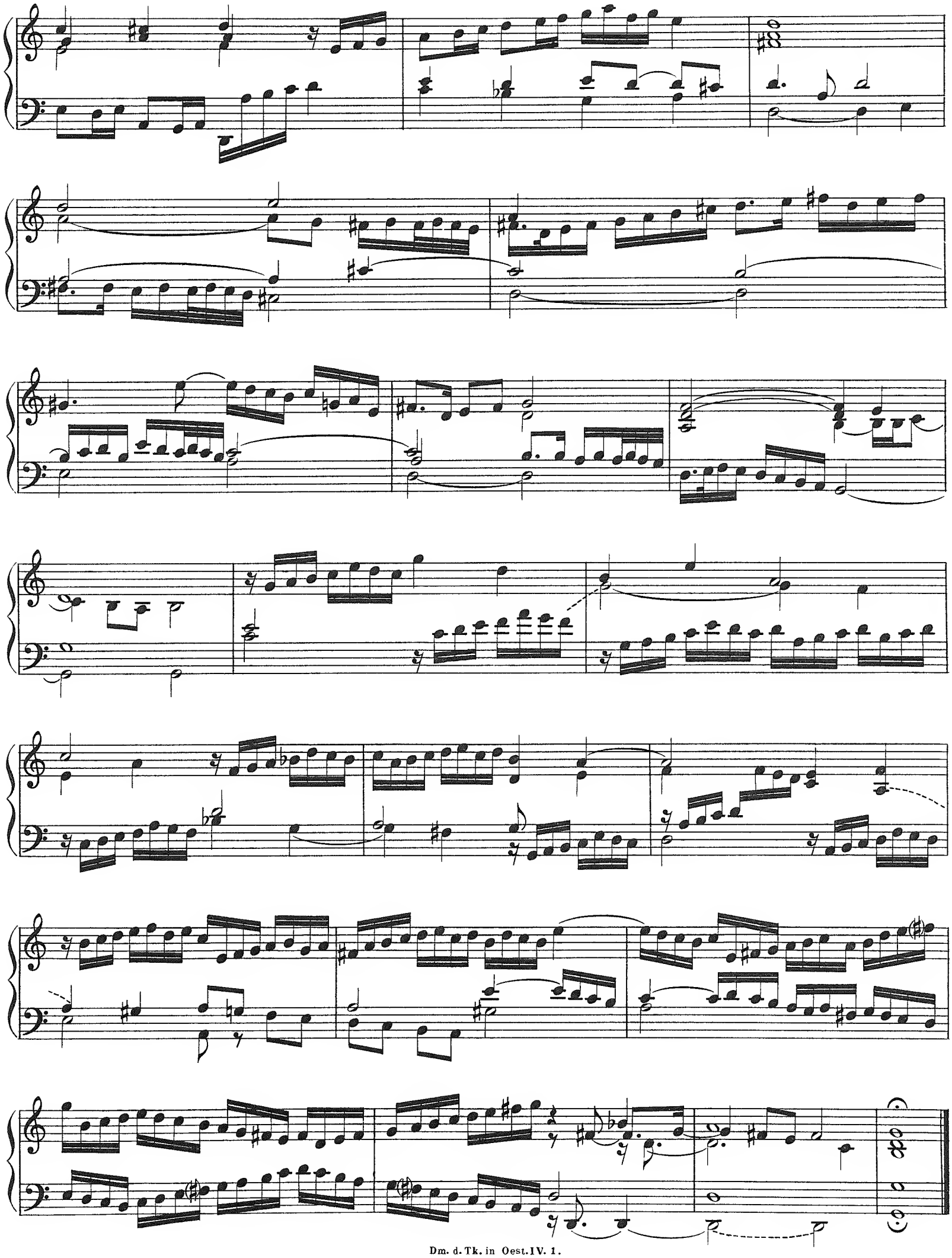




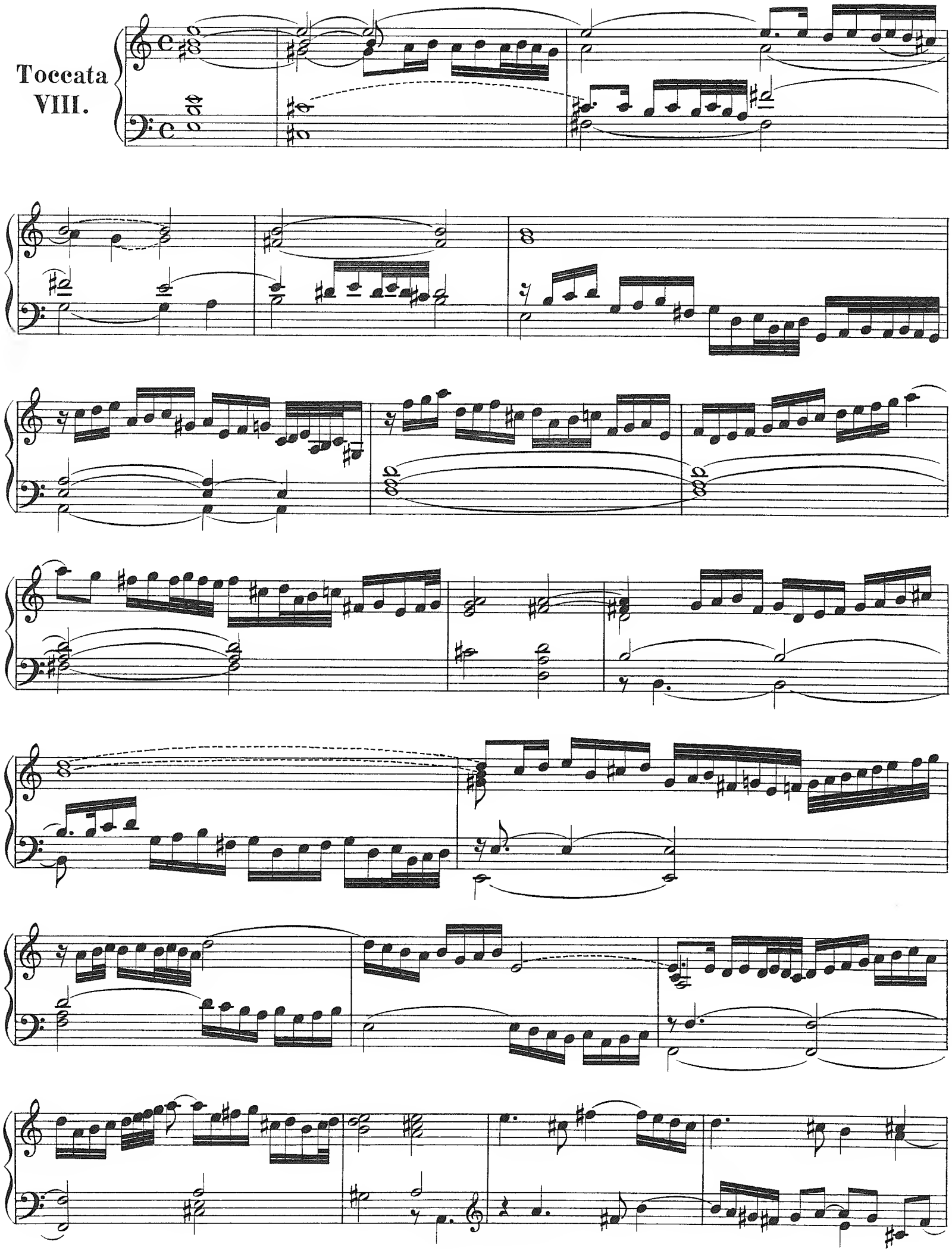


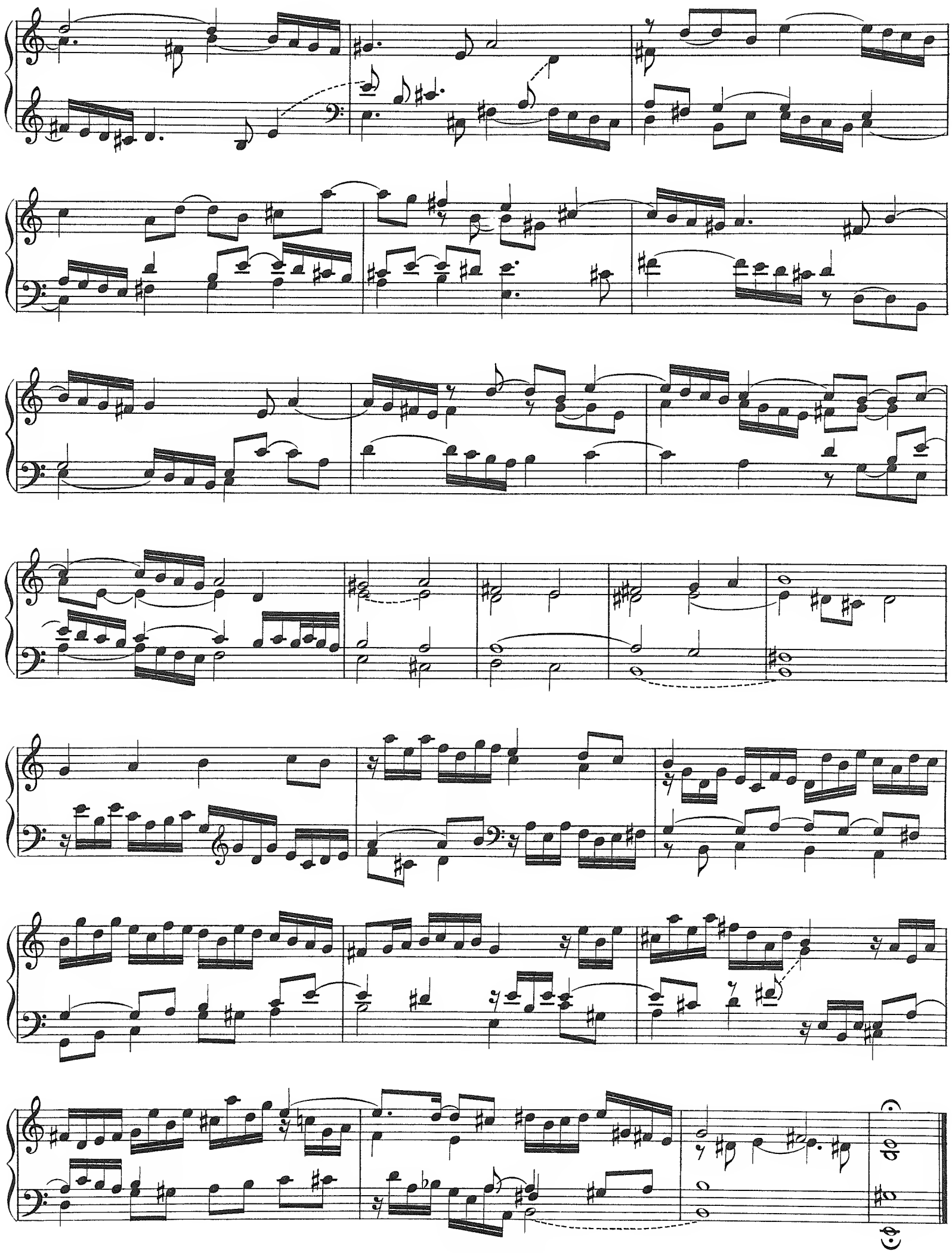
Toccata VII.



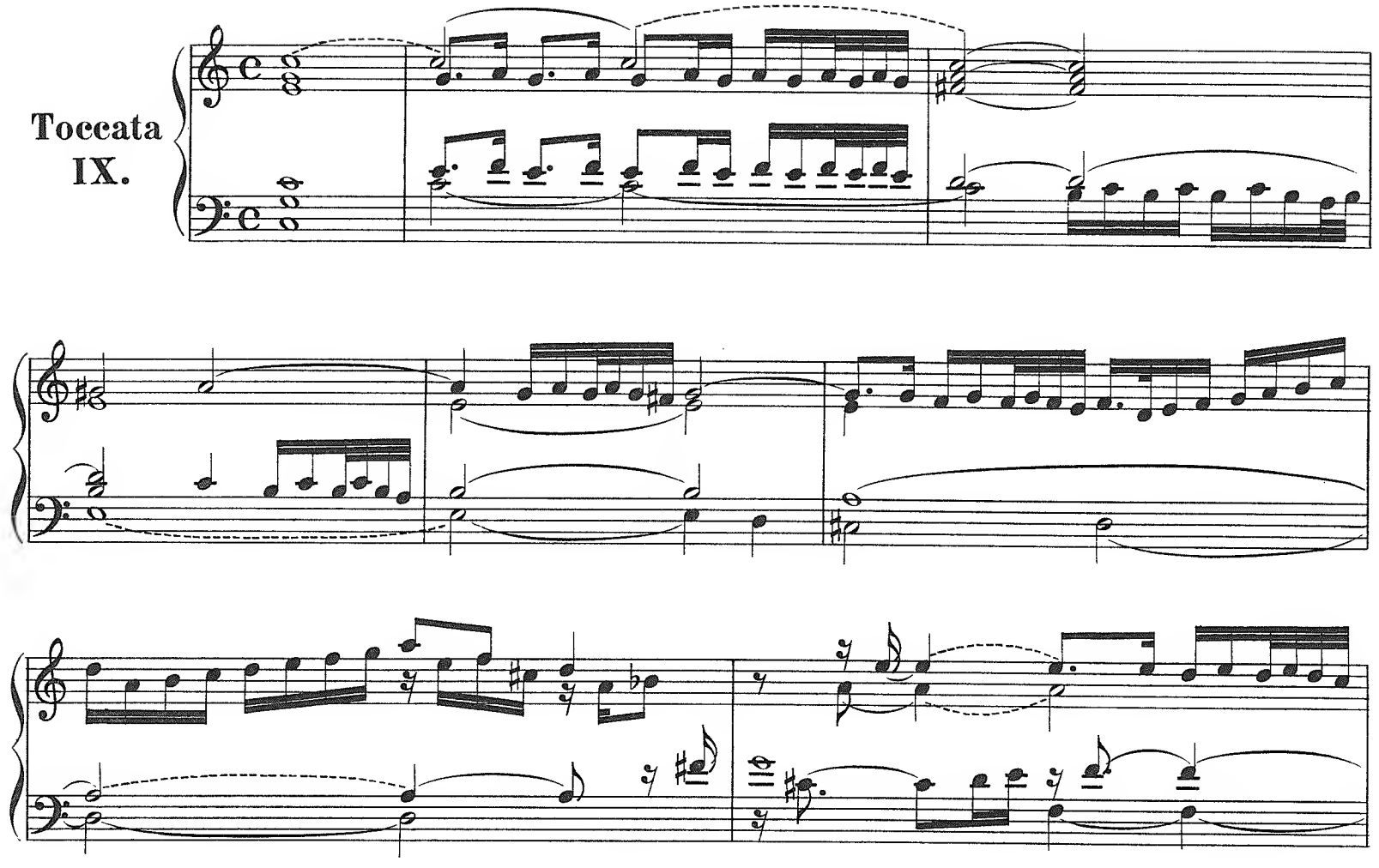


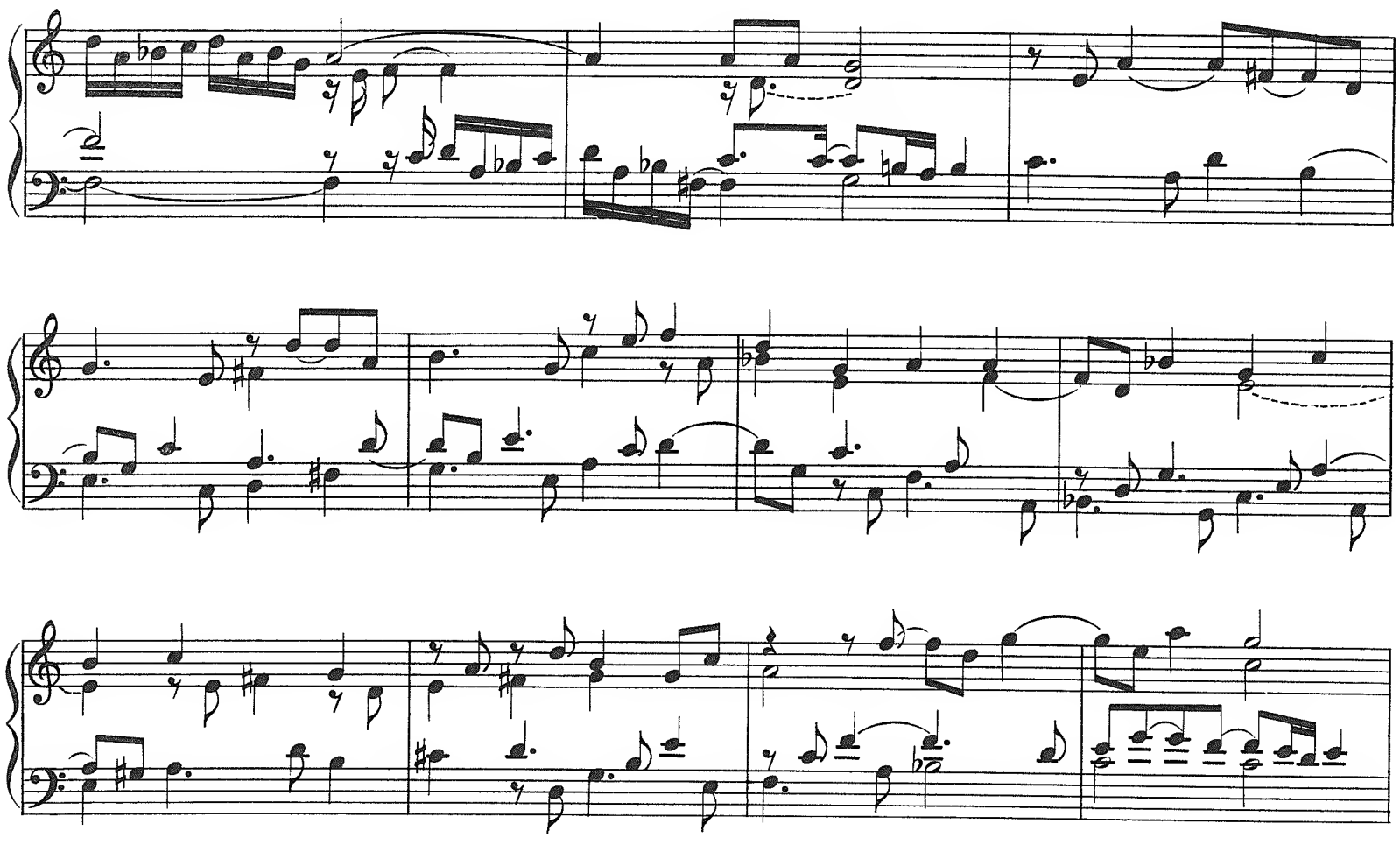
Toccata
VIII.

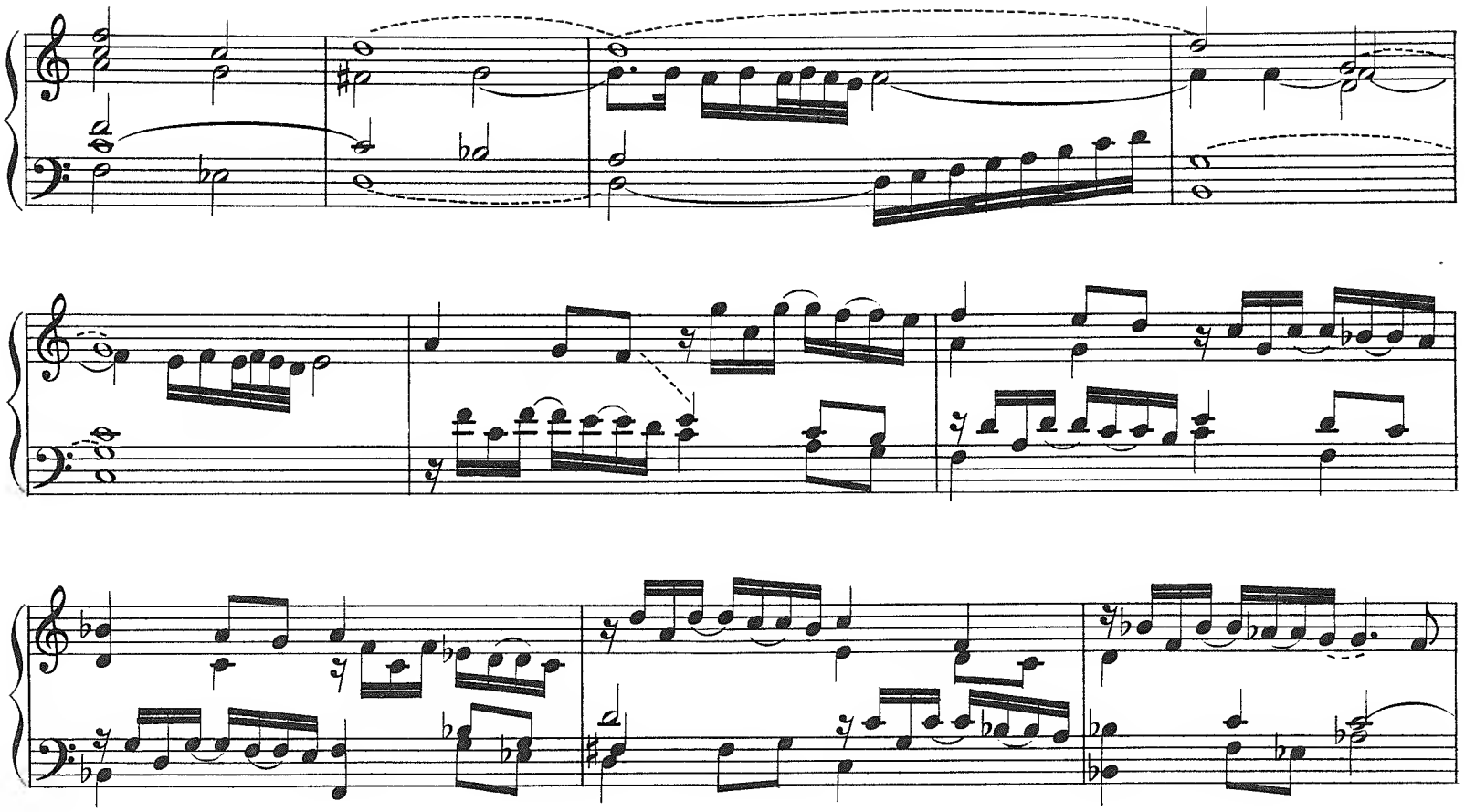


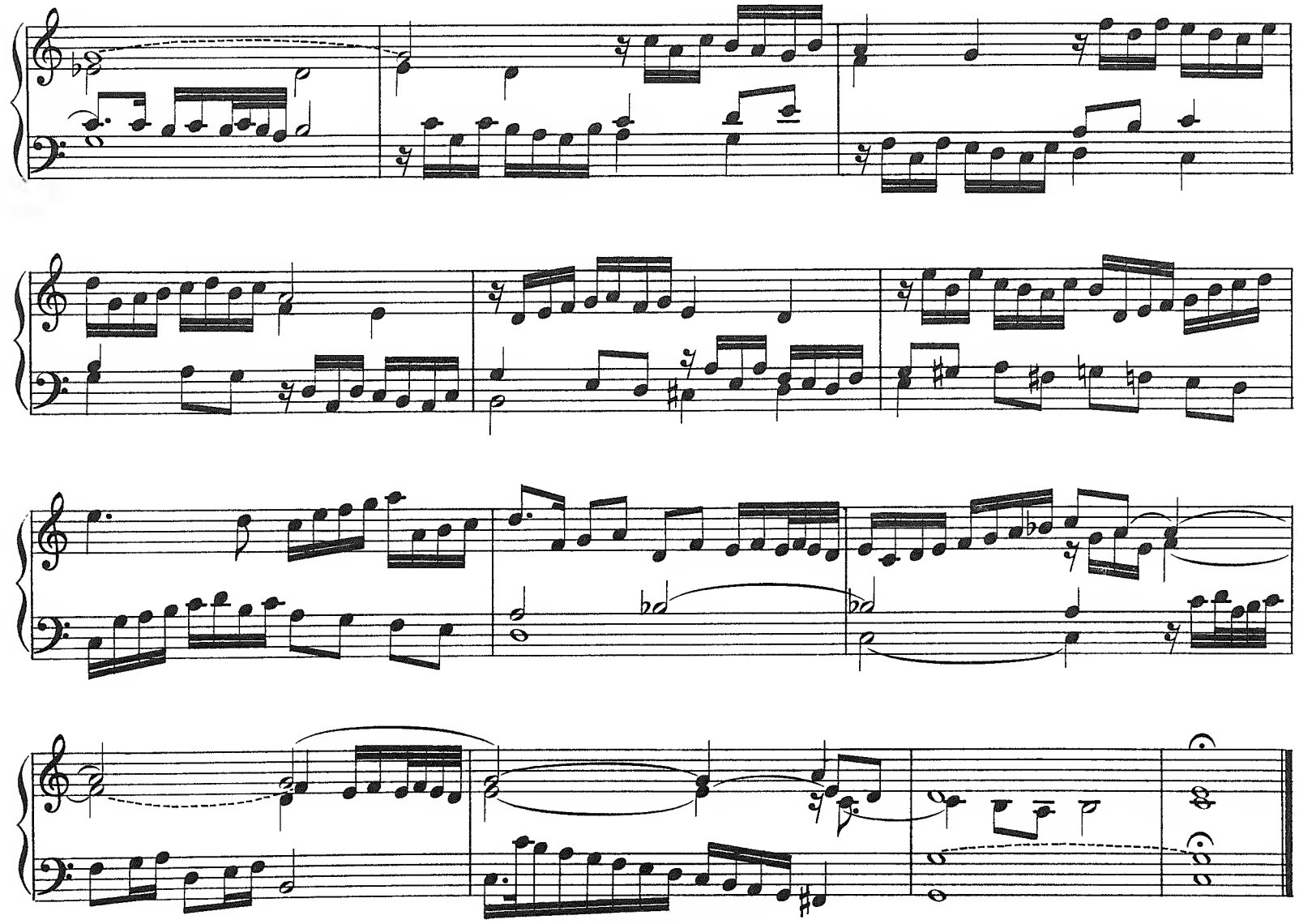


Toccata
IX.

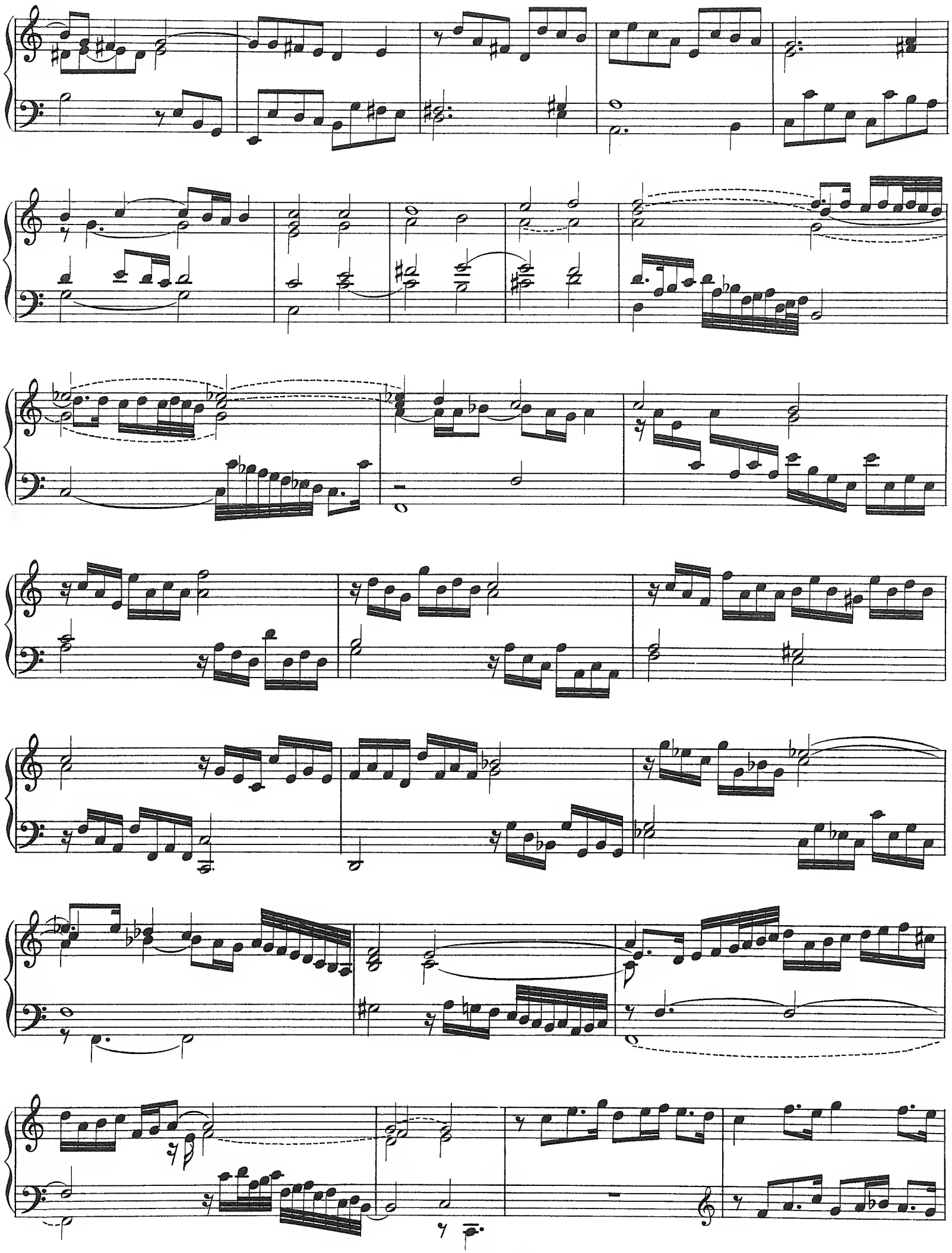




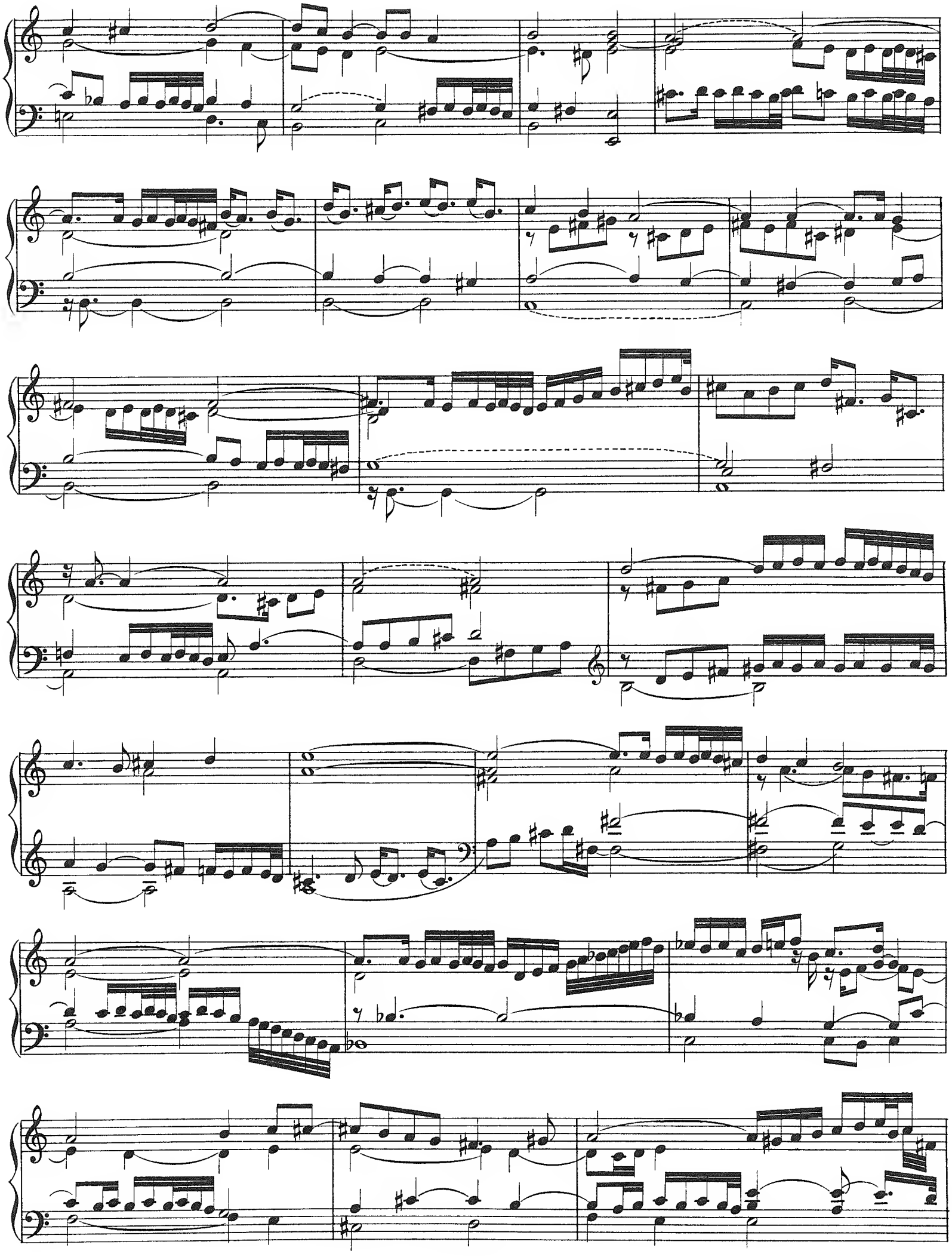


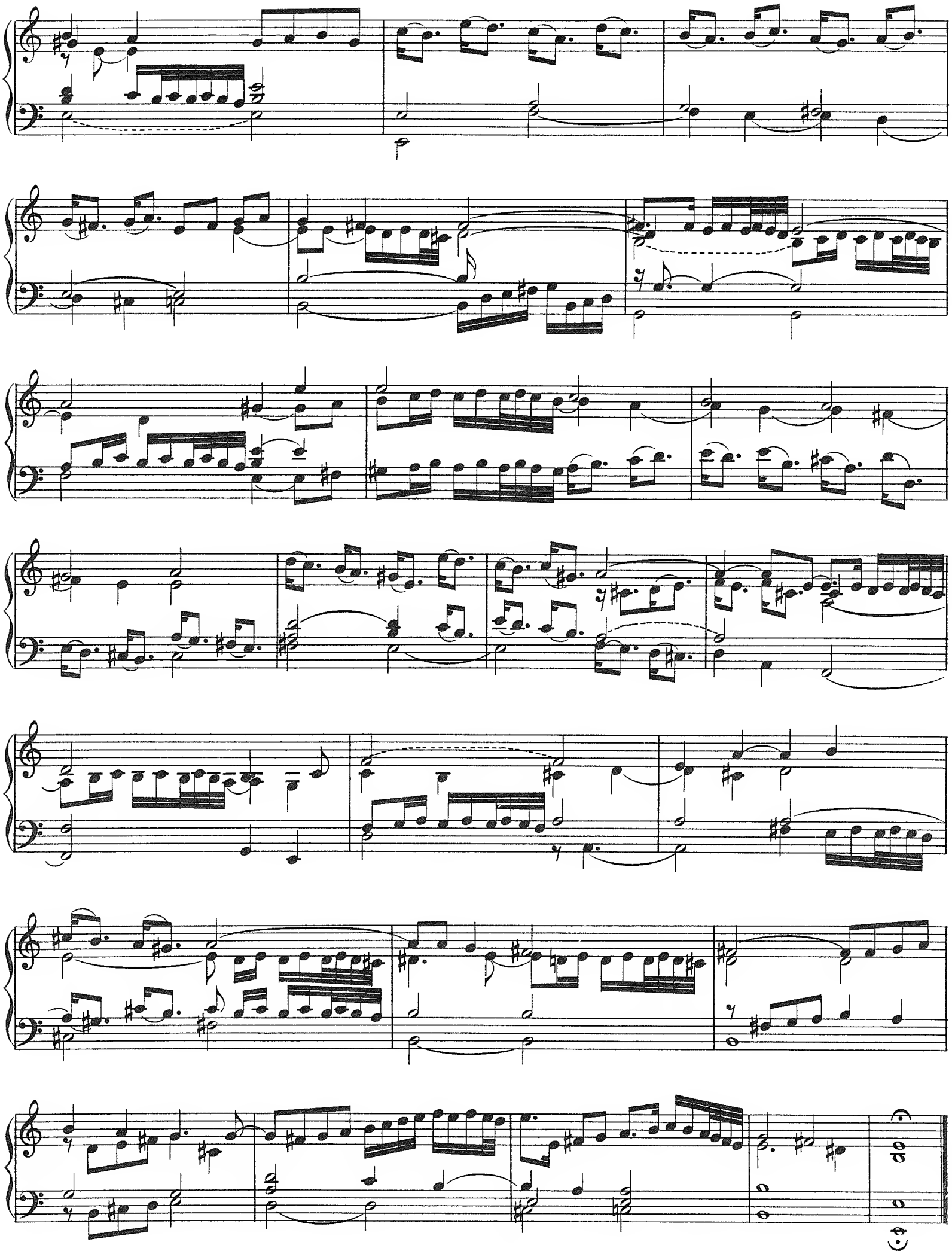


Toccata X.

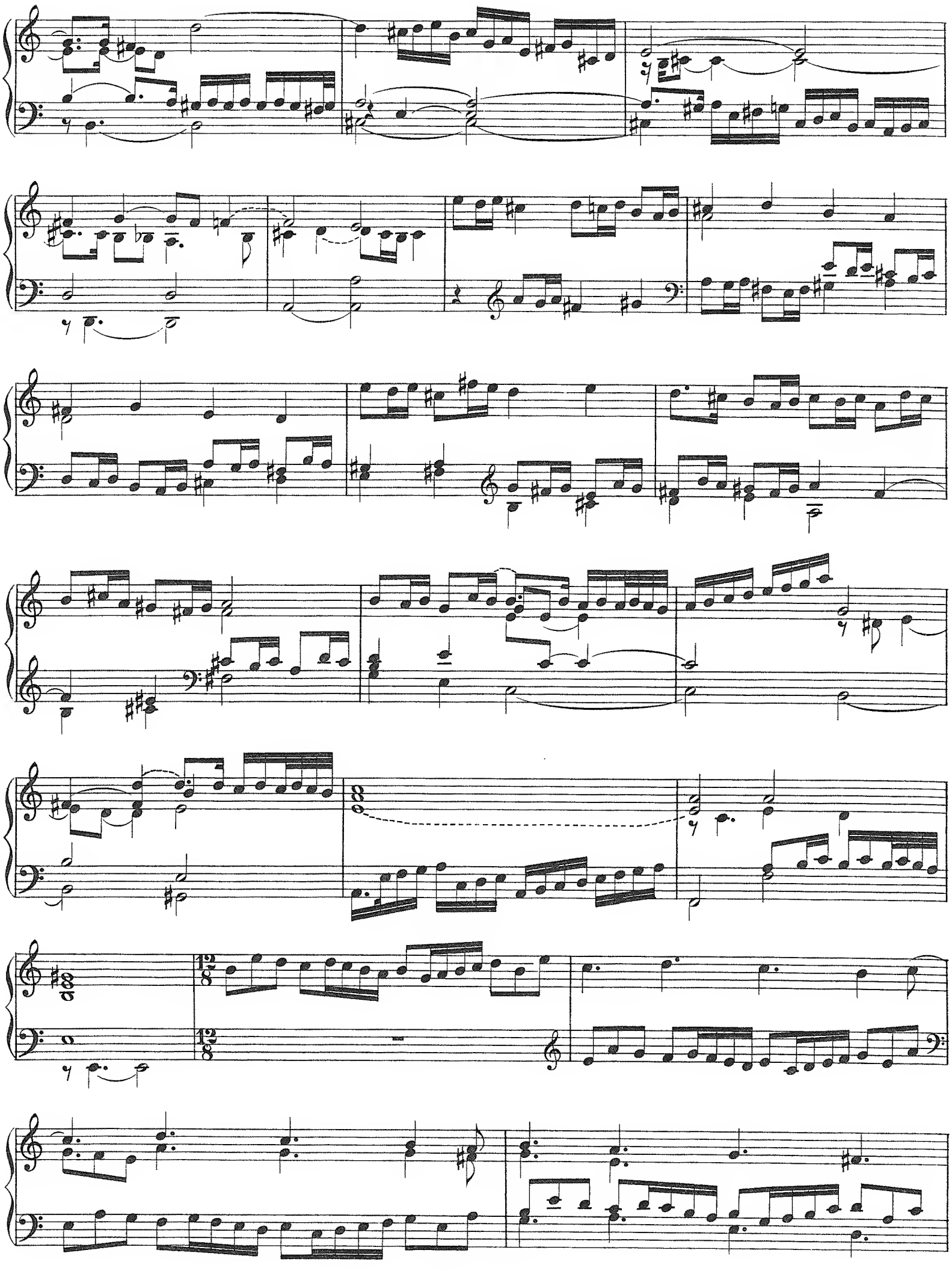


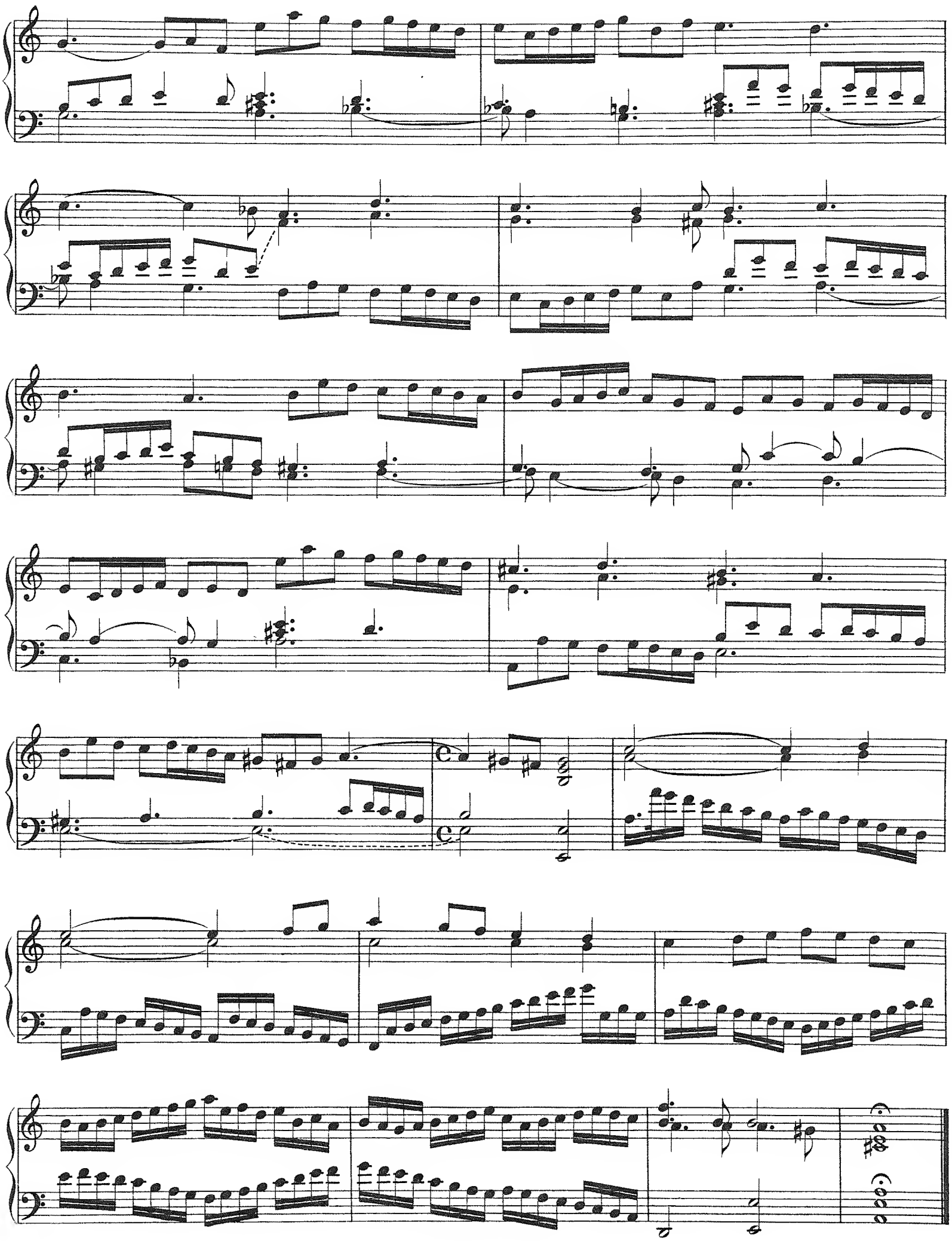
Toccata XI.



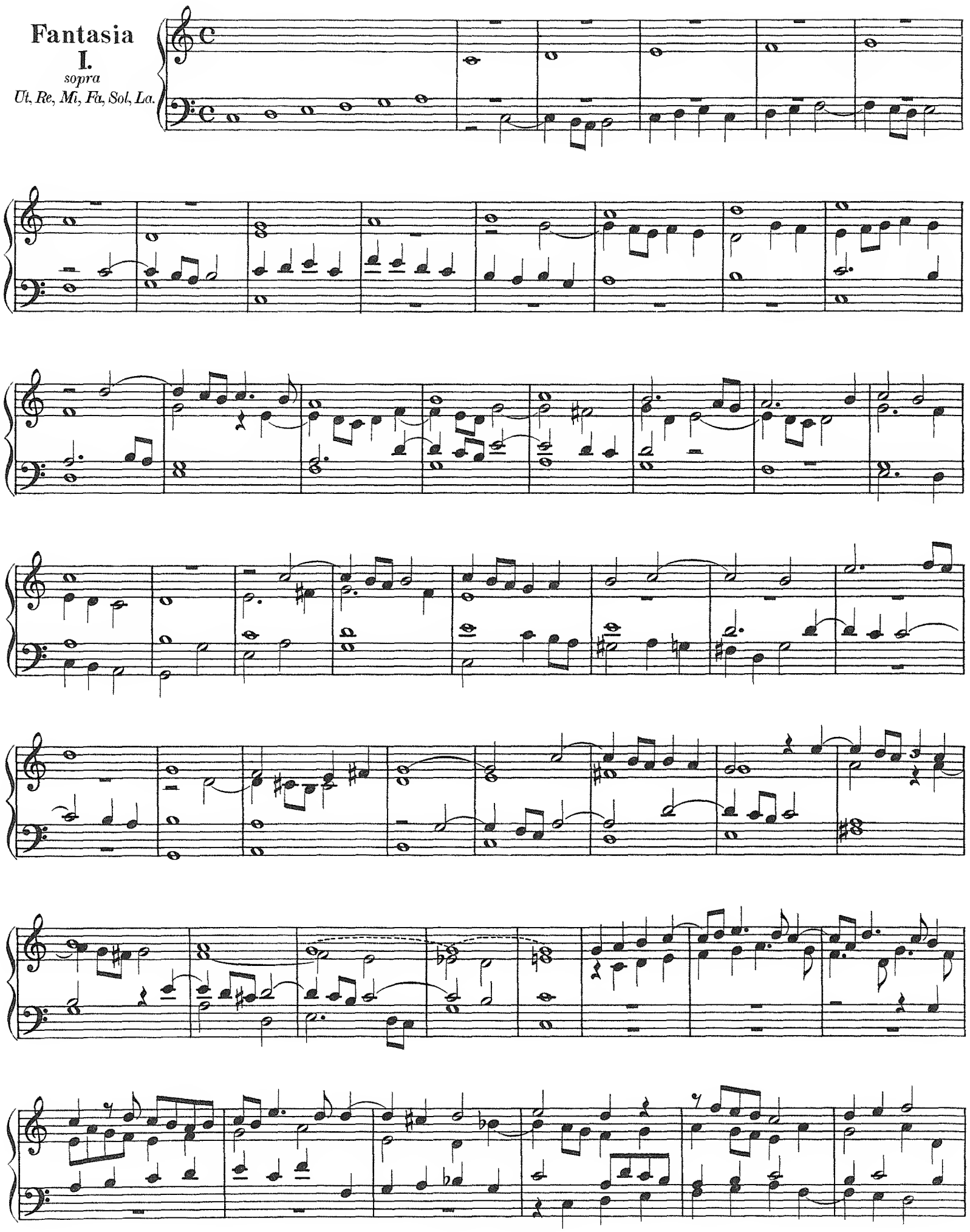


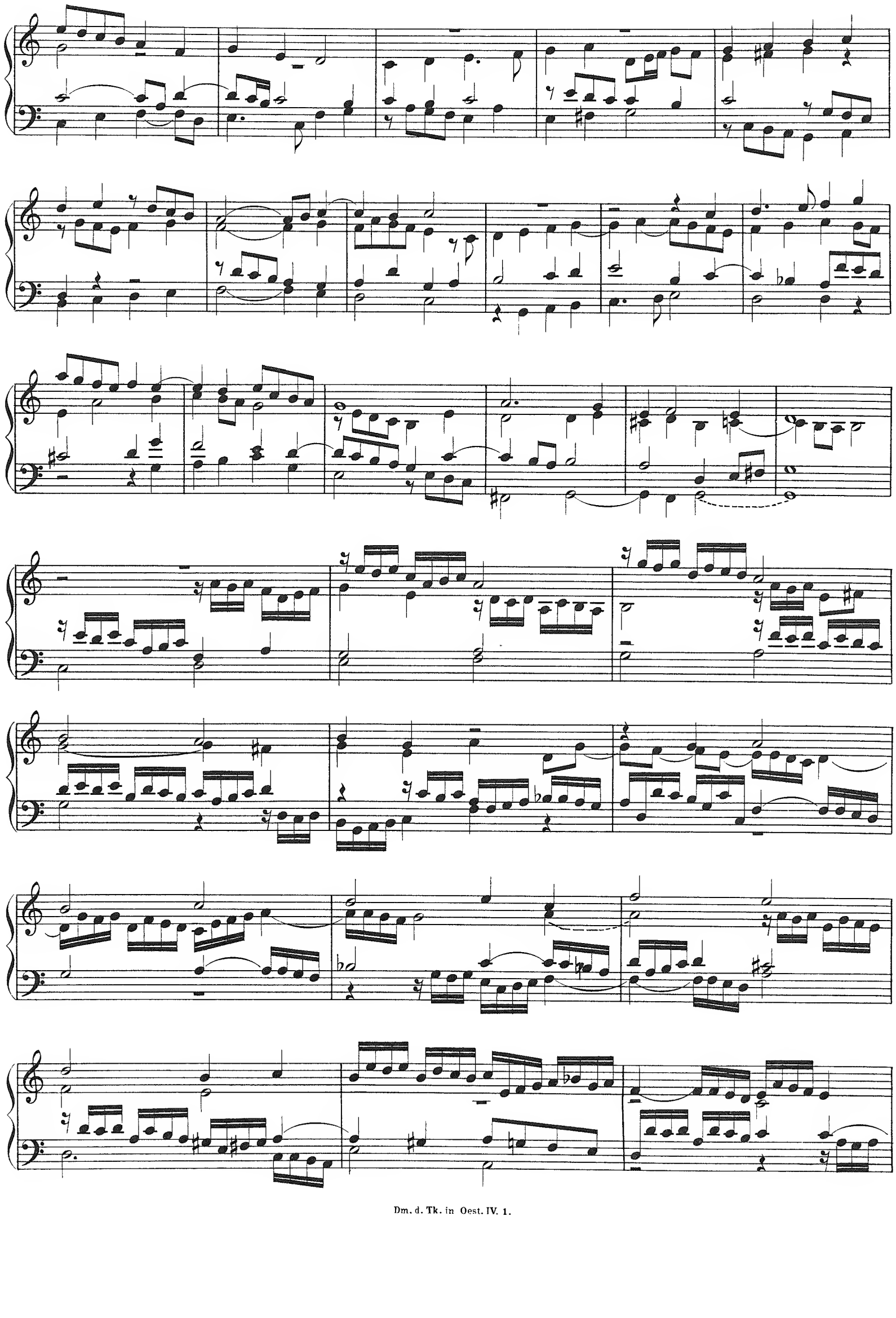
Toccata XII.

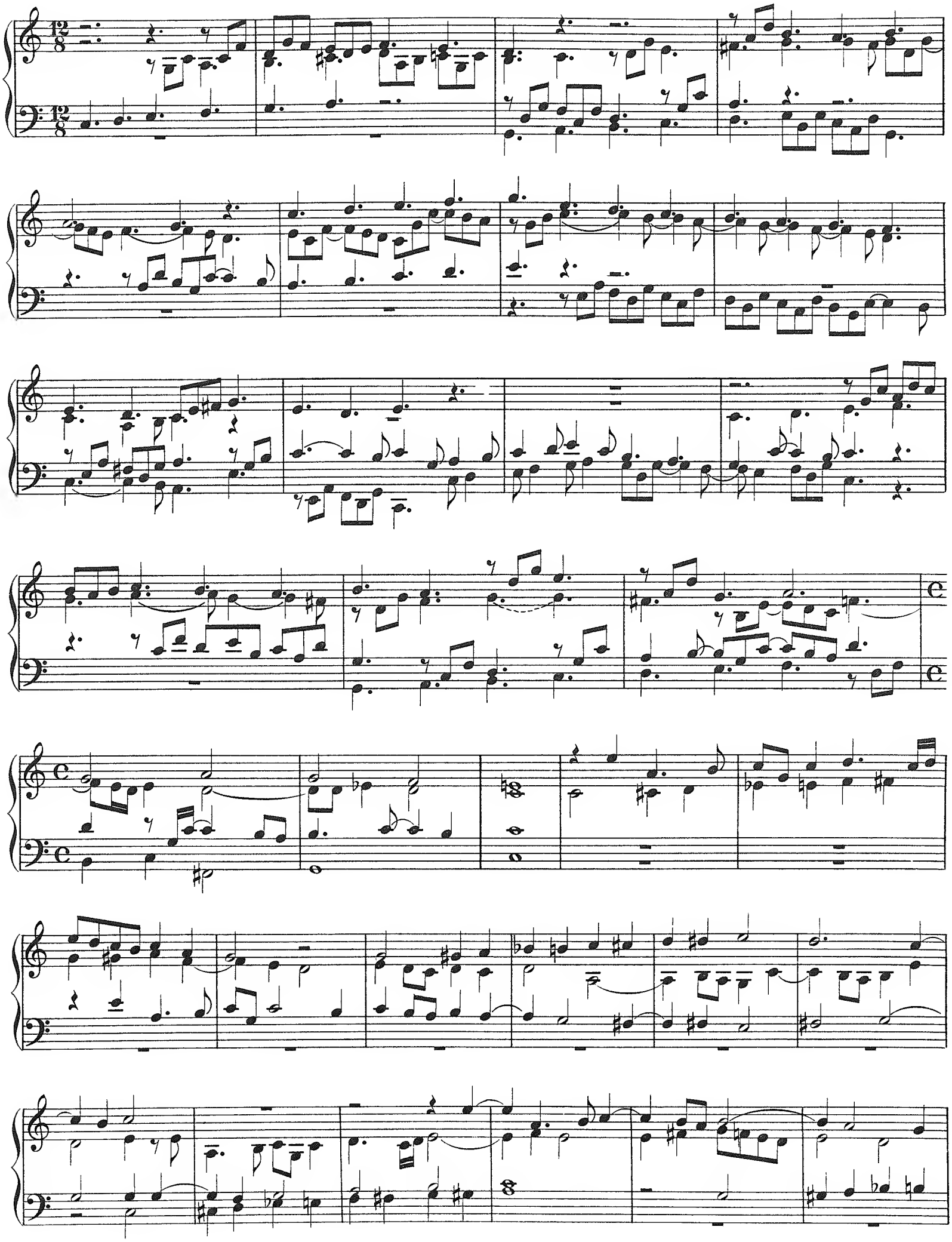


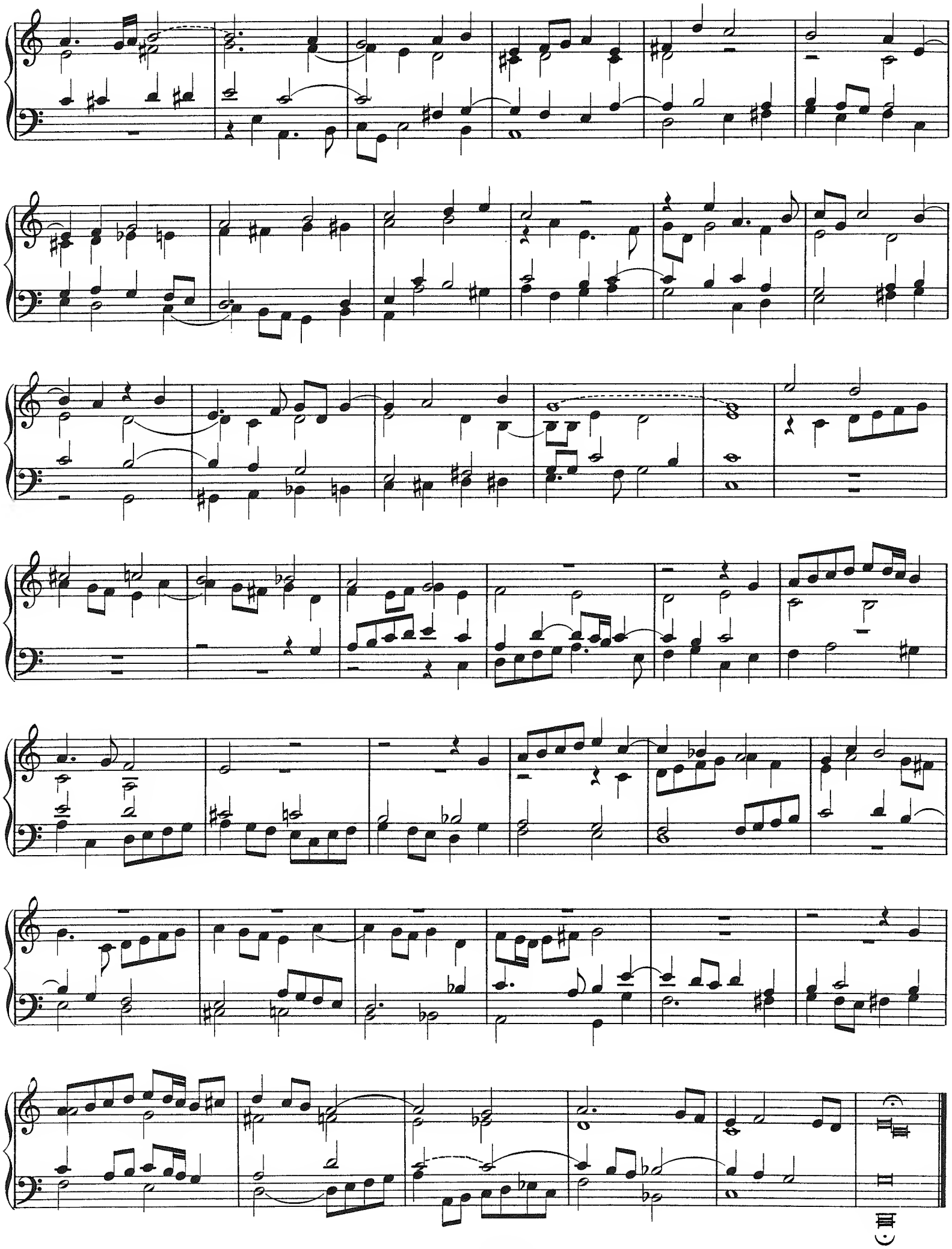


Fantasia
I.
sopra
Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La.

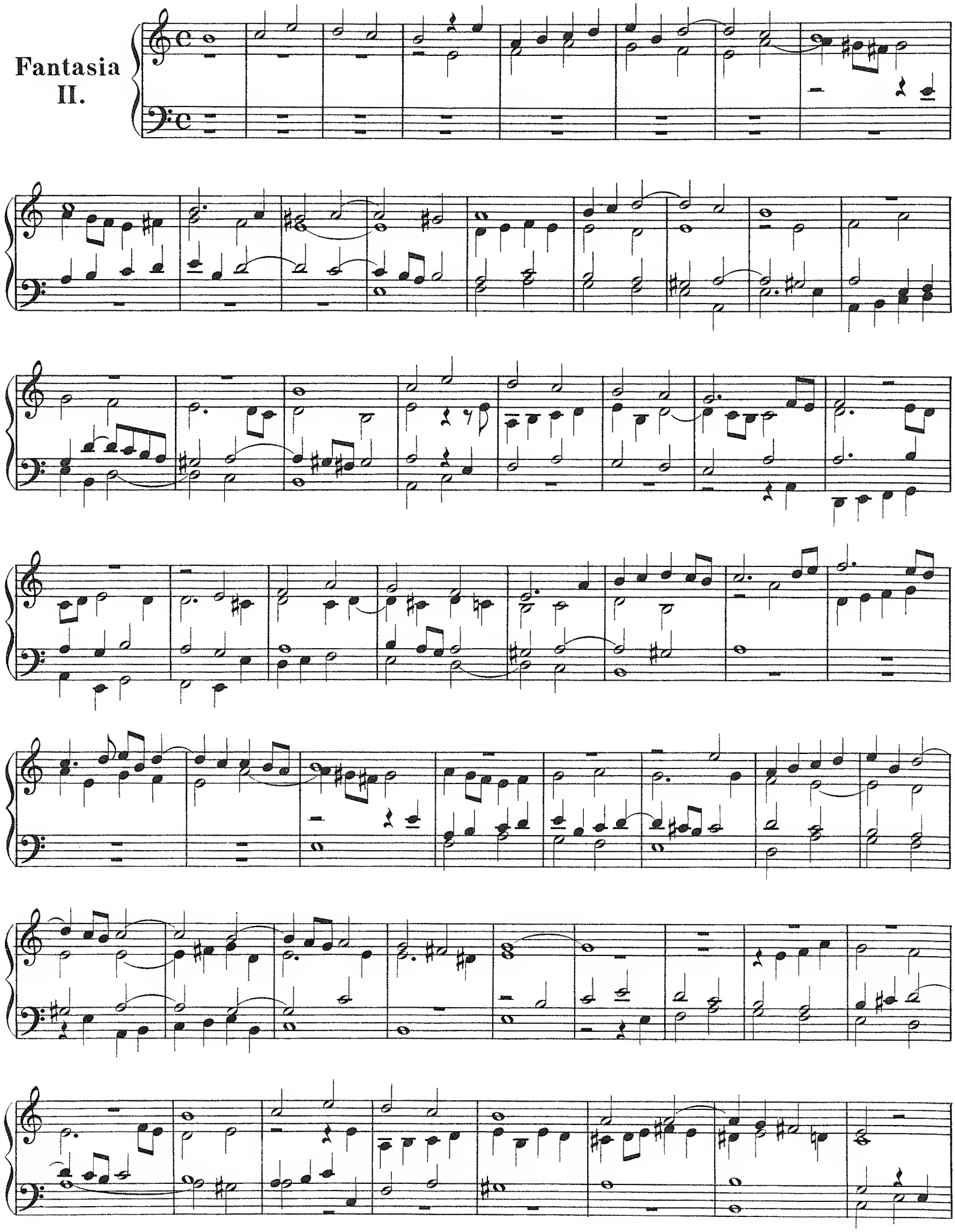


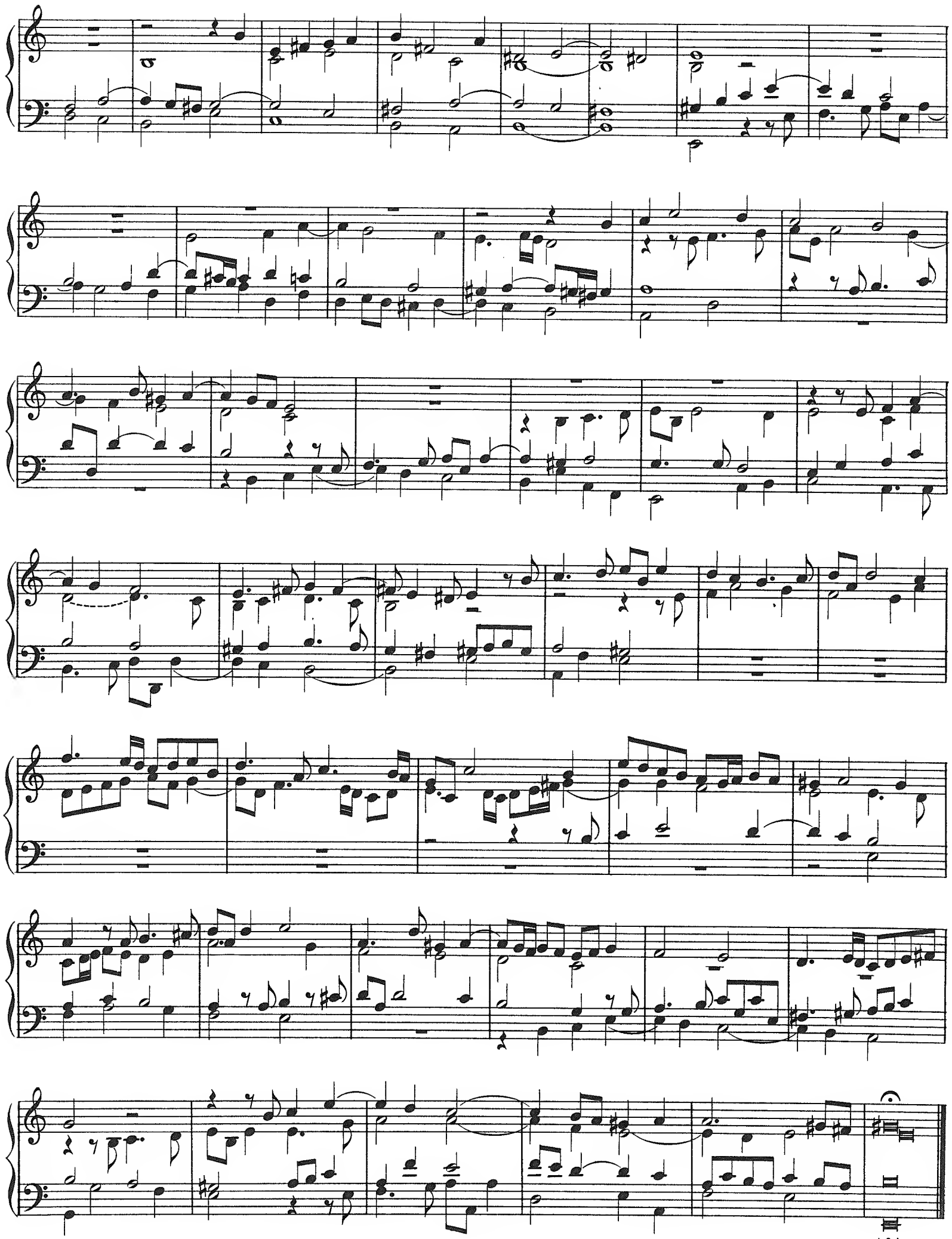




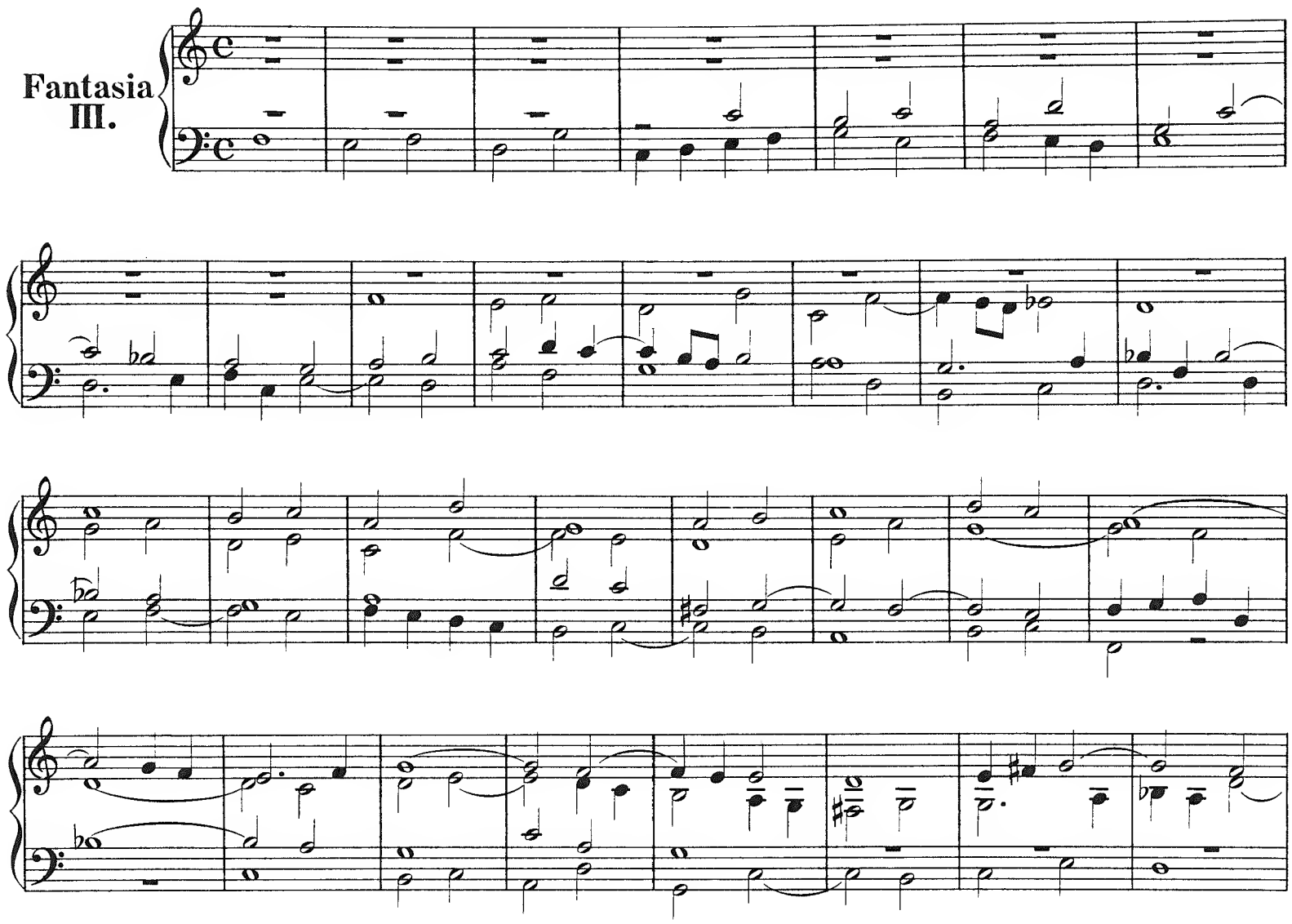


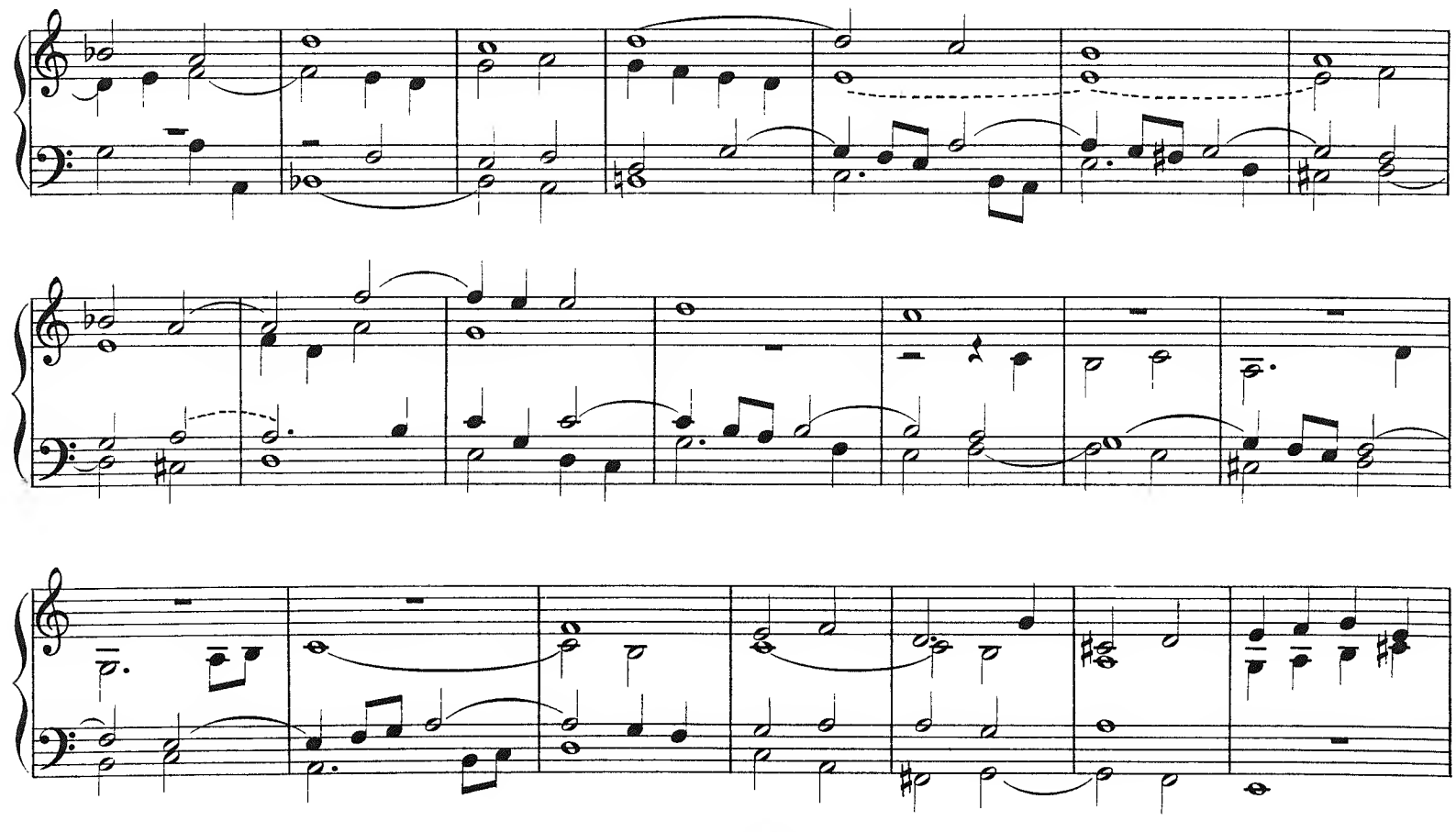
Fantasia II.

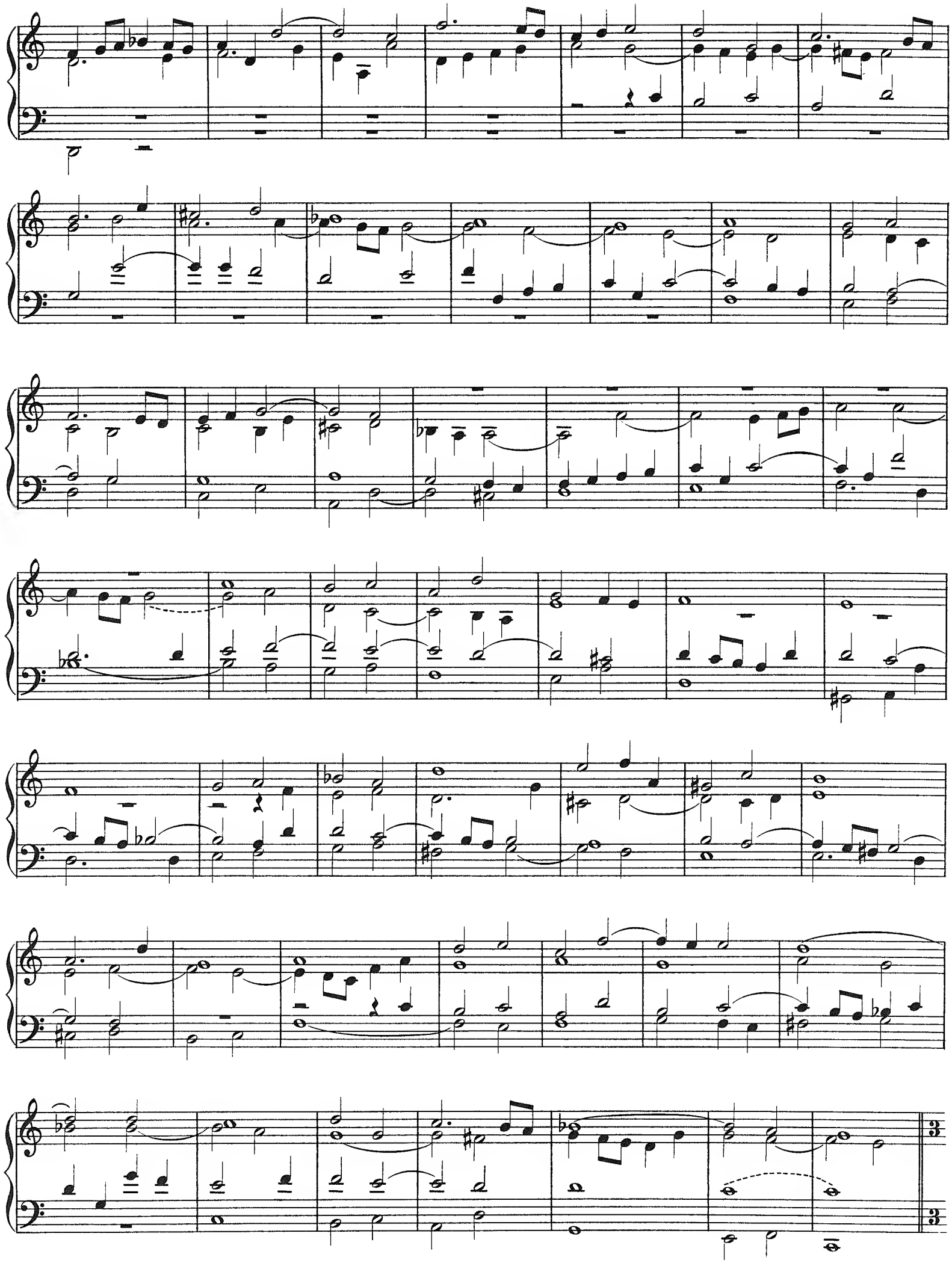


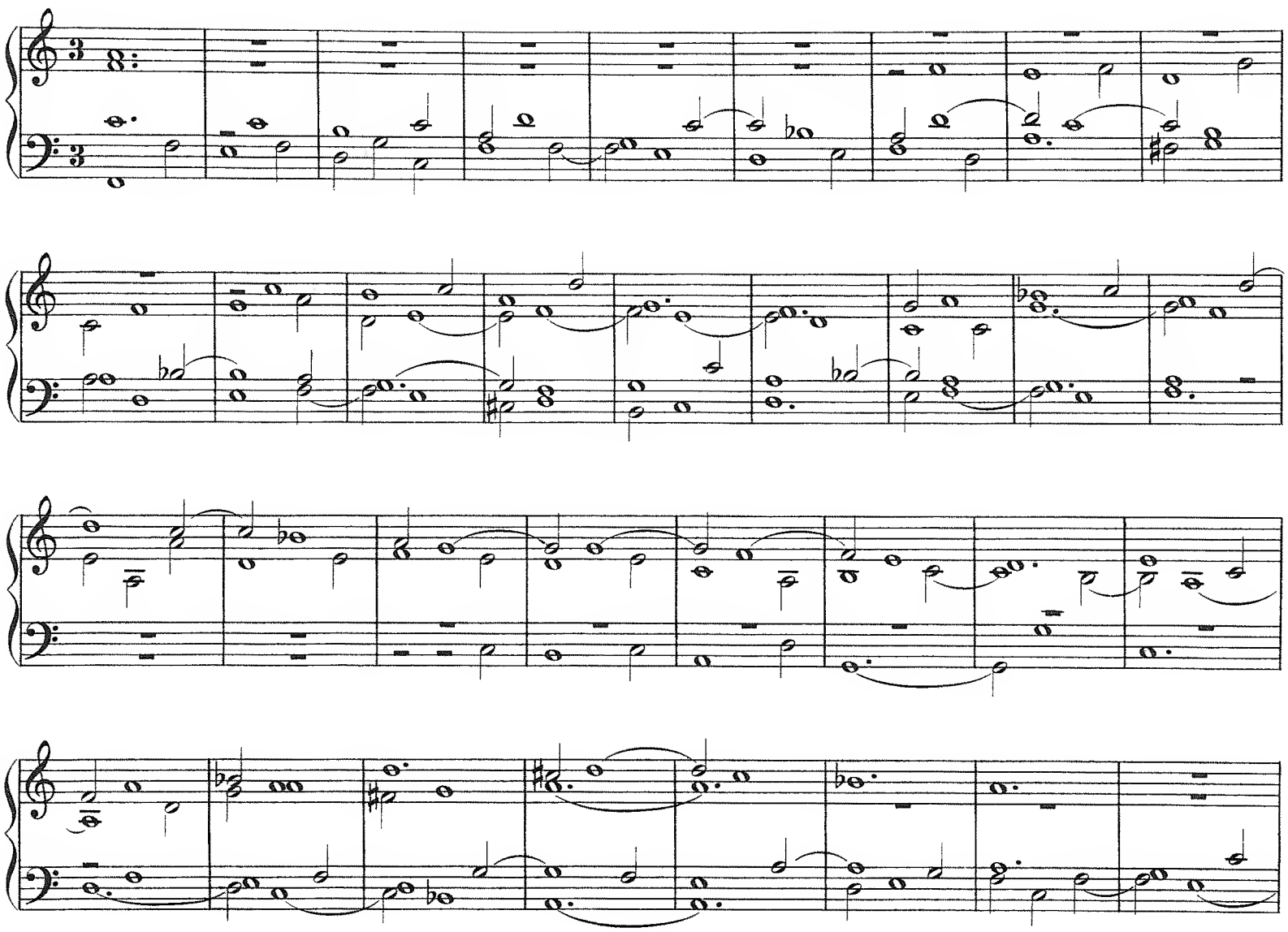


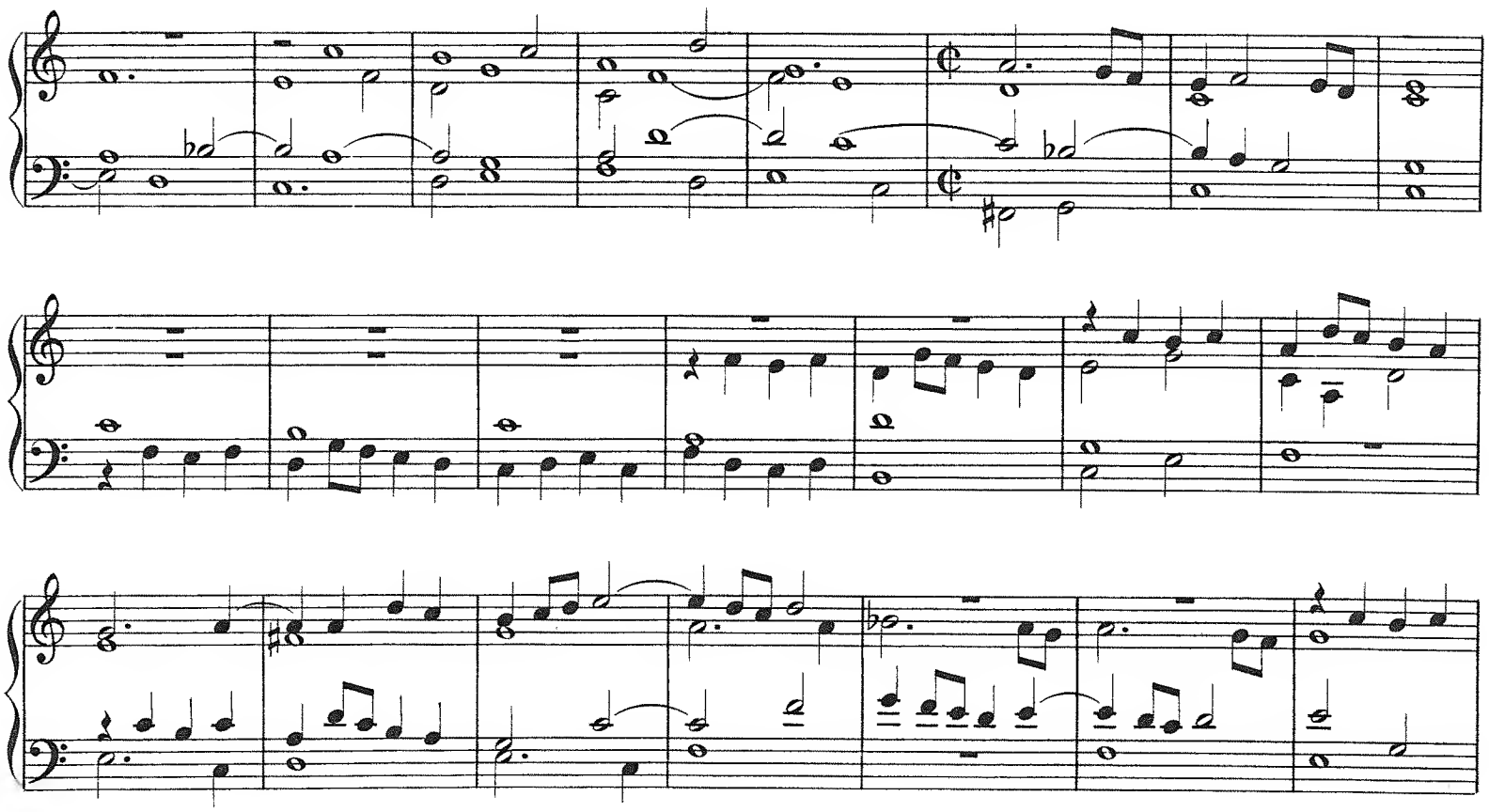
Fantasia III.

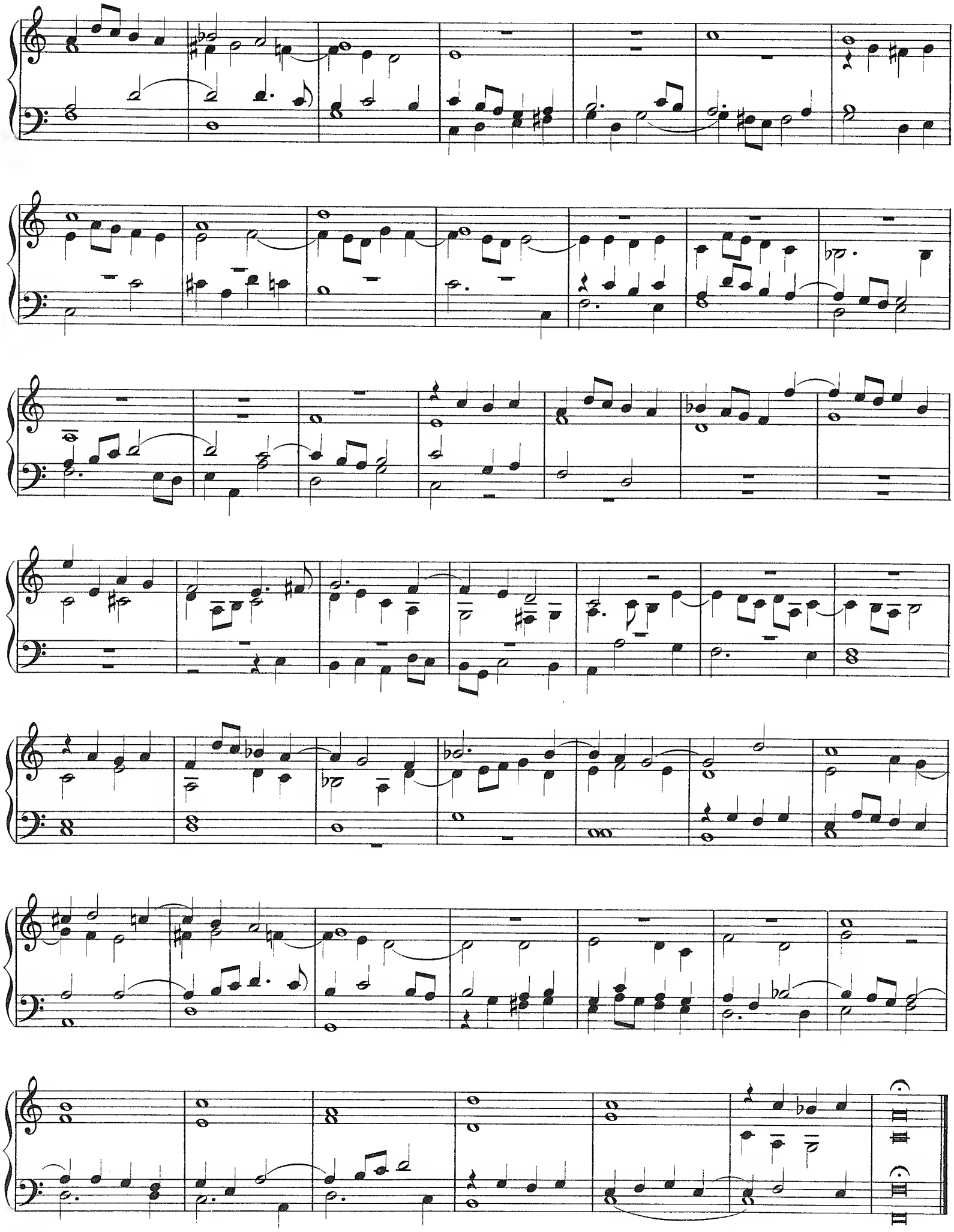












Fantasia IV
sopra Sol, La, Re.

Sol, la, re lascia fa - re mi, Sol la re

Sol la re lascia fa - re mi,

Sol la re lascia fa - re mi,

lascia fa - re mi,

Sol

Sol la re

Sol la Lascia fa - re mi,

re

Lascia fa - re mi,

la re

Lascia fa - re mi,

Sol la re

Sol la re, Lascia fa - re

Lascia fa - re mi,

Lascia fa - re mi,

Sol la re

mi, Lascia fa - re mi,

Lascia fa - re mi,

Sol la re

Sol la re

So la re

Sol la re

Lascia fa - re mi

Sol la re

Lascia fa - re mi

Sol la re Lascia fa - re mi

Lascia fa - re mi

Sol la

Sol la re

Lascia fa - re mi

re,

Sol la re, Sol la re

Lascia fa - re mi,

Lascia fa - re mi,

Lascia fa - re mi,

Lascia fa - re mi

Lascia fa - re mi

Sol la re

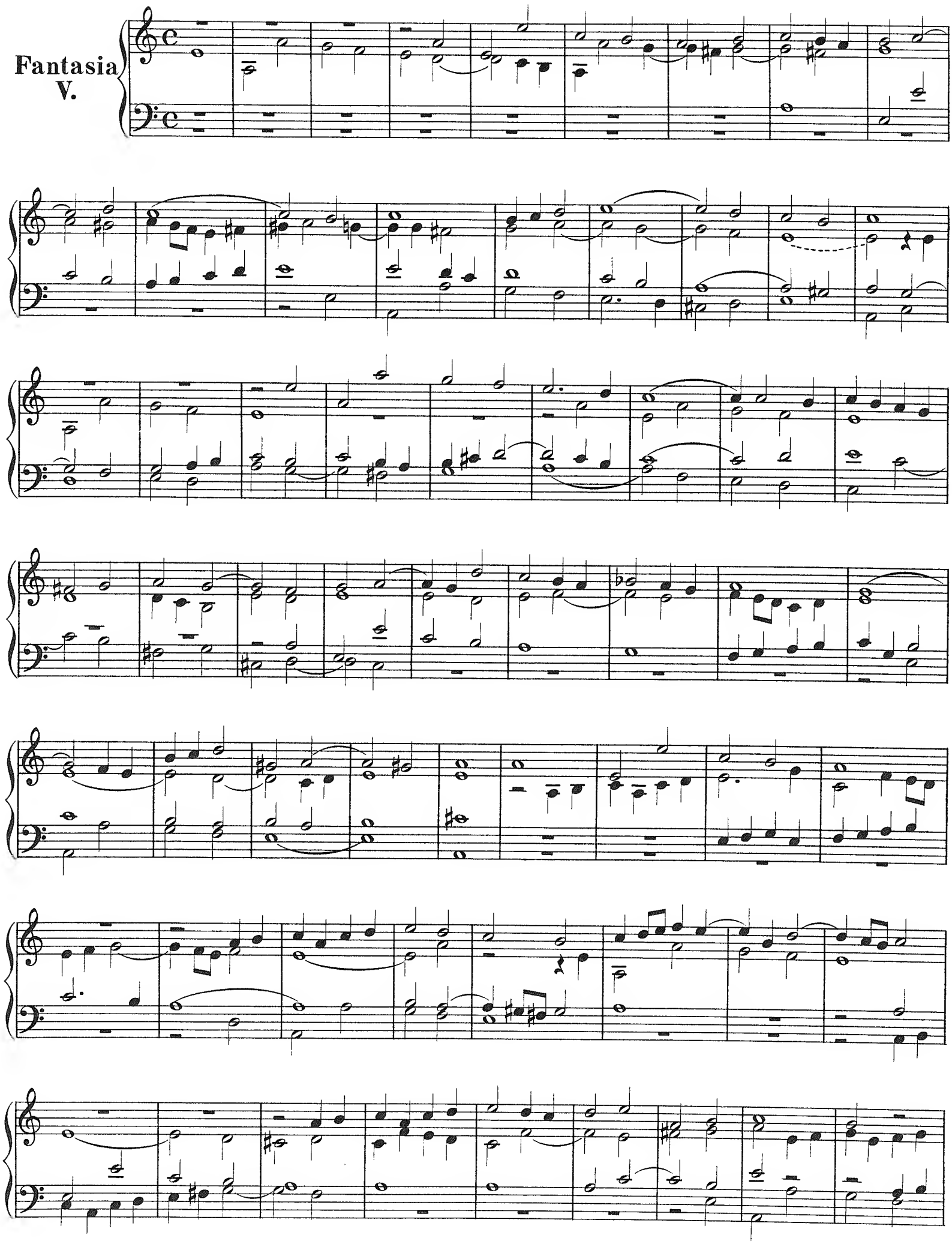
Sol la re Lascia

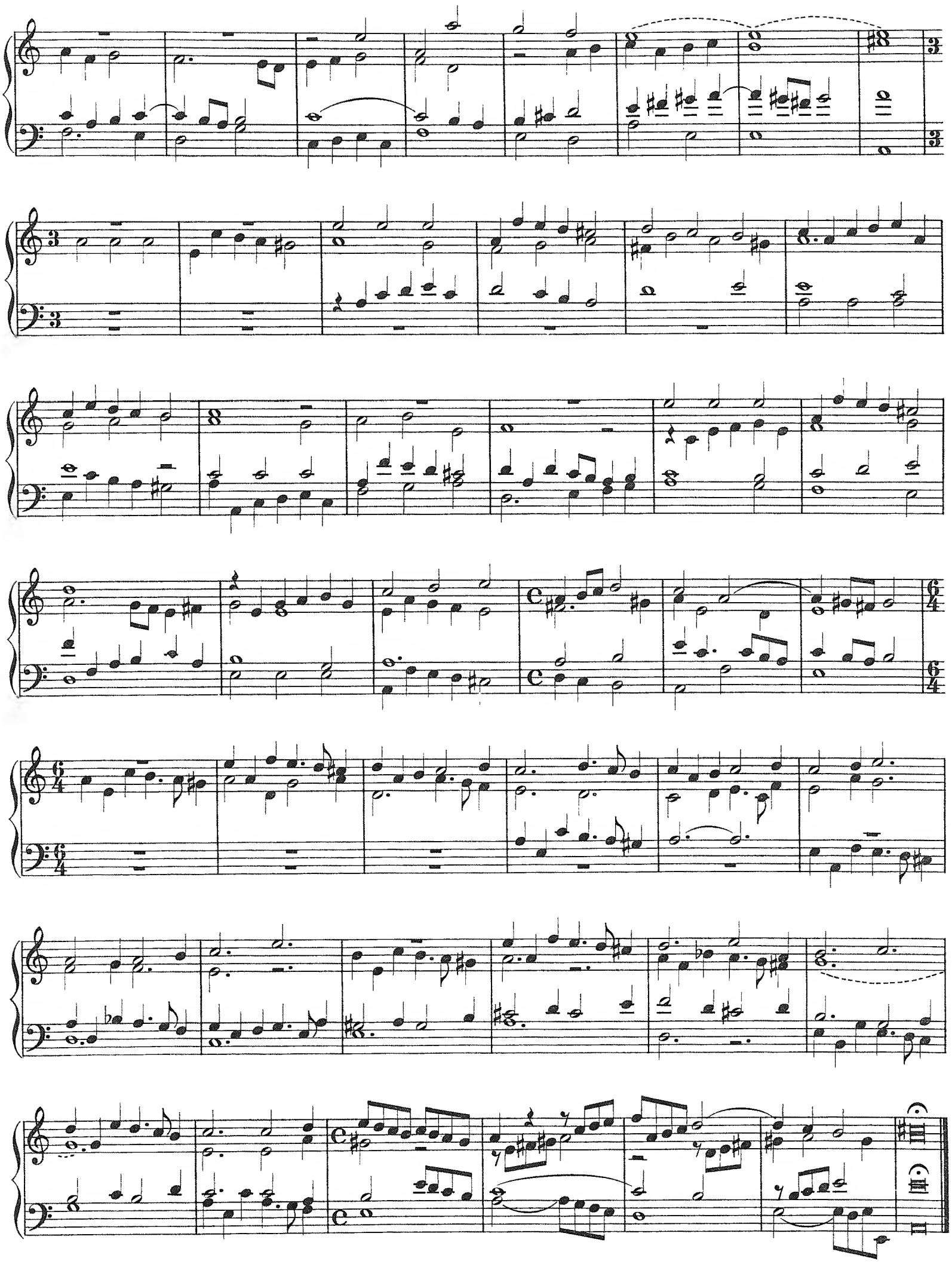
Sol la re

fa - re mi

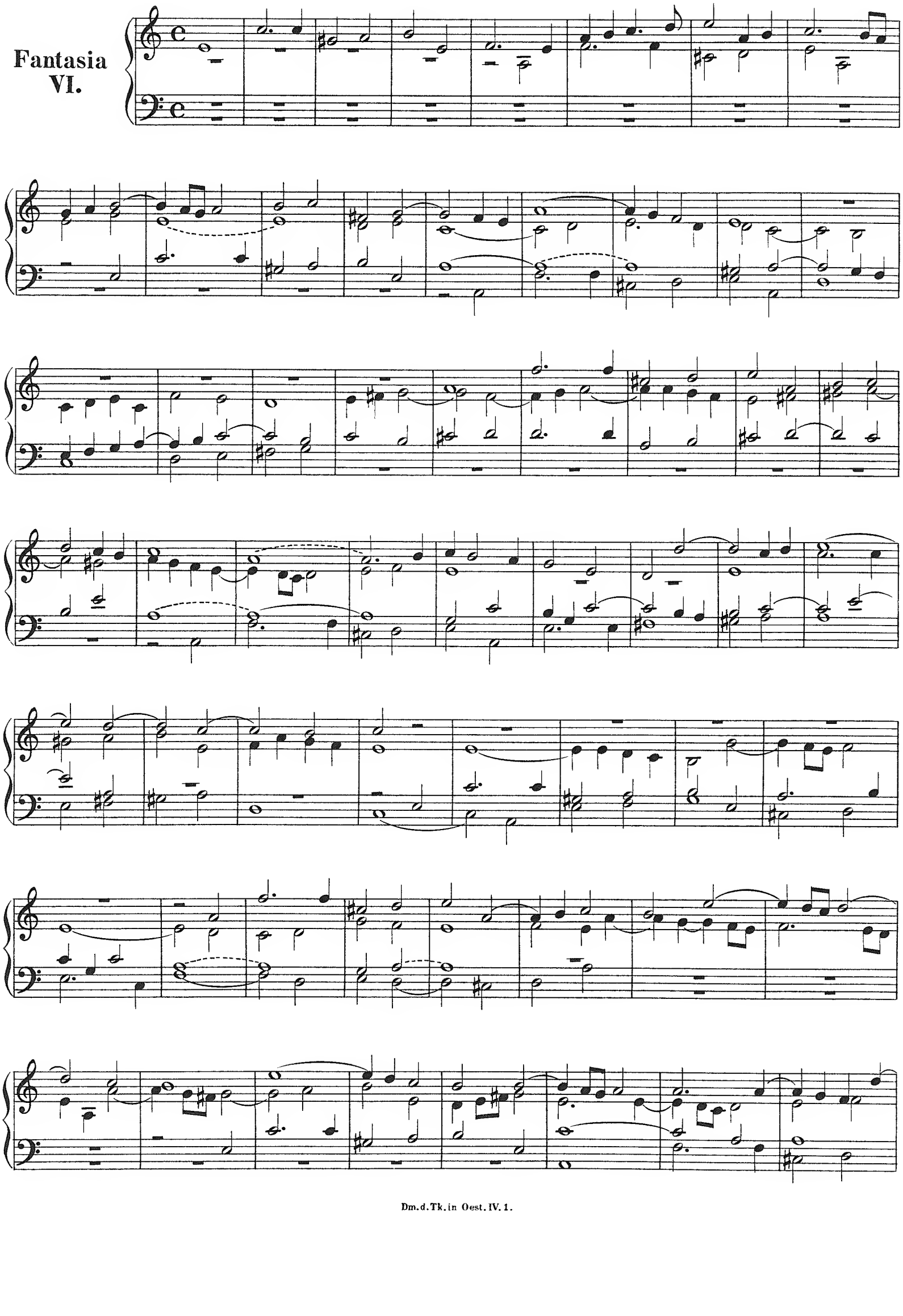
Lascia fa - re mi
Lascia fa - re mi
Sol la re
Sol la re
Sol la re,
Lascia fa - re mi
Sol la re
Lascia fa - re mi
Sol la re,
Sol la re,
Lascia fa - re
Sol la re,
Lascia fa-re mi
Sol la re,
Lascia fa-re mi,
mi
Lascia fa-re
Sol la re
Lascia
Sol la re
mi,
Sol la re
Sol la
fa - re mi
Lascia fa-re
mi
Lascia fa-re mi
re
Sol la
Sol la
re
Sol la re
Lascia fa - re mi
Lascia
fa - re mi
Sol la re
Lascia fa-re mi
Sol la re

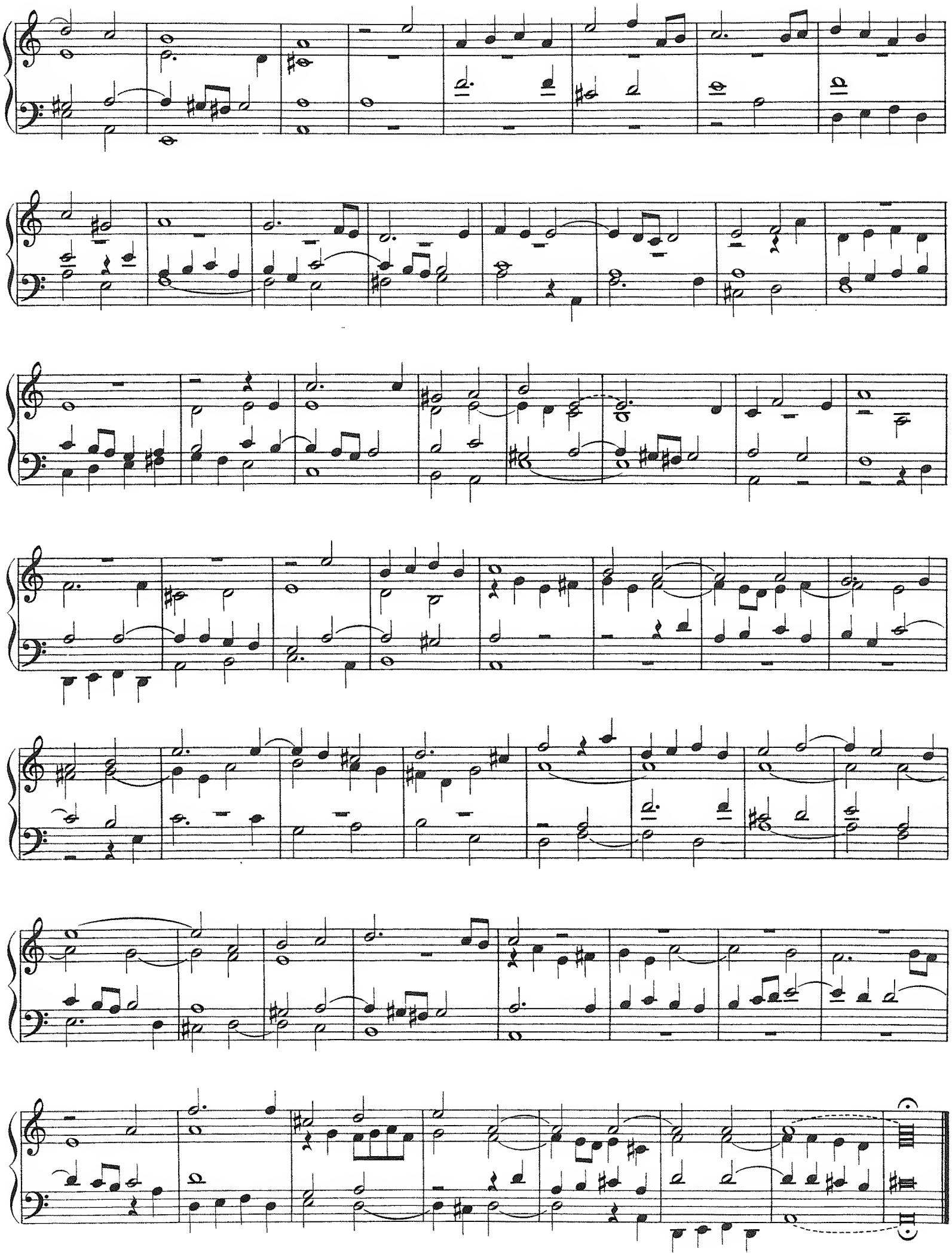
Fantasia V.



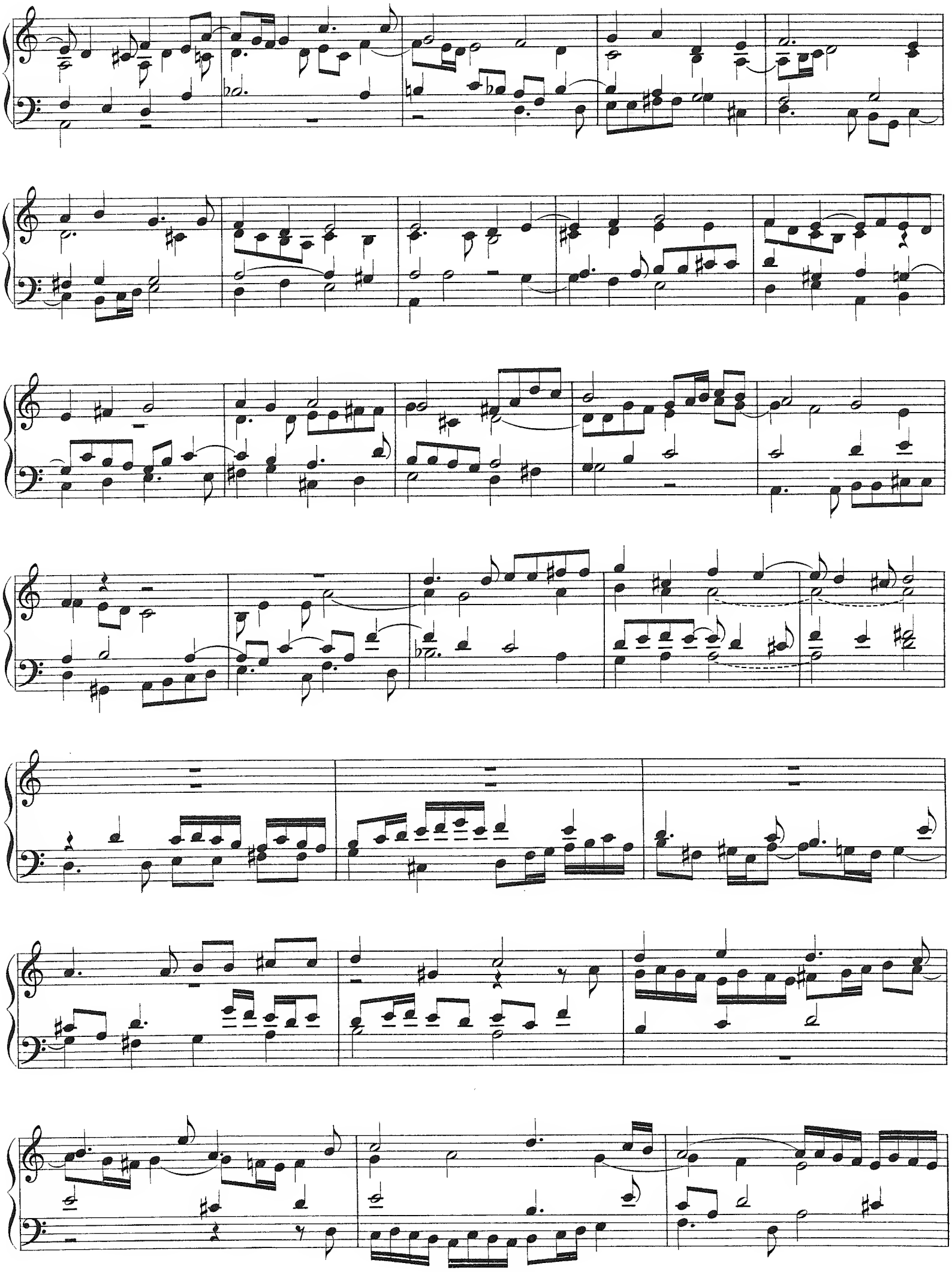


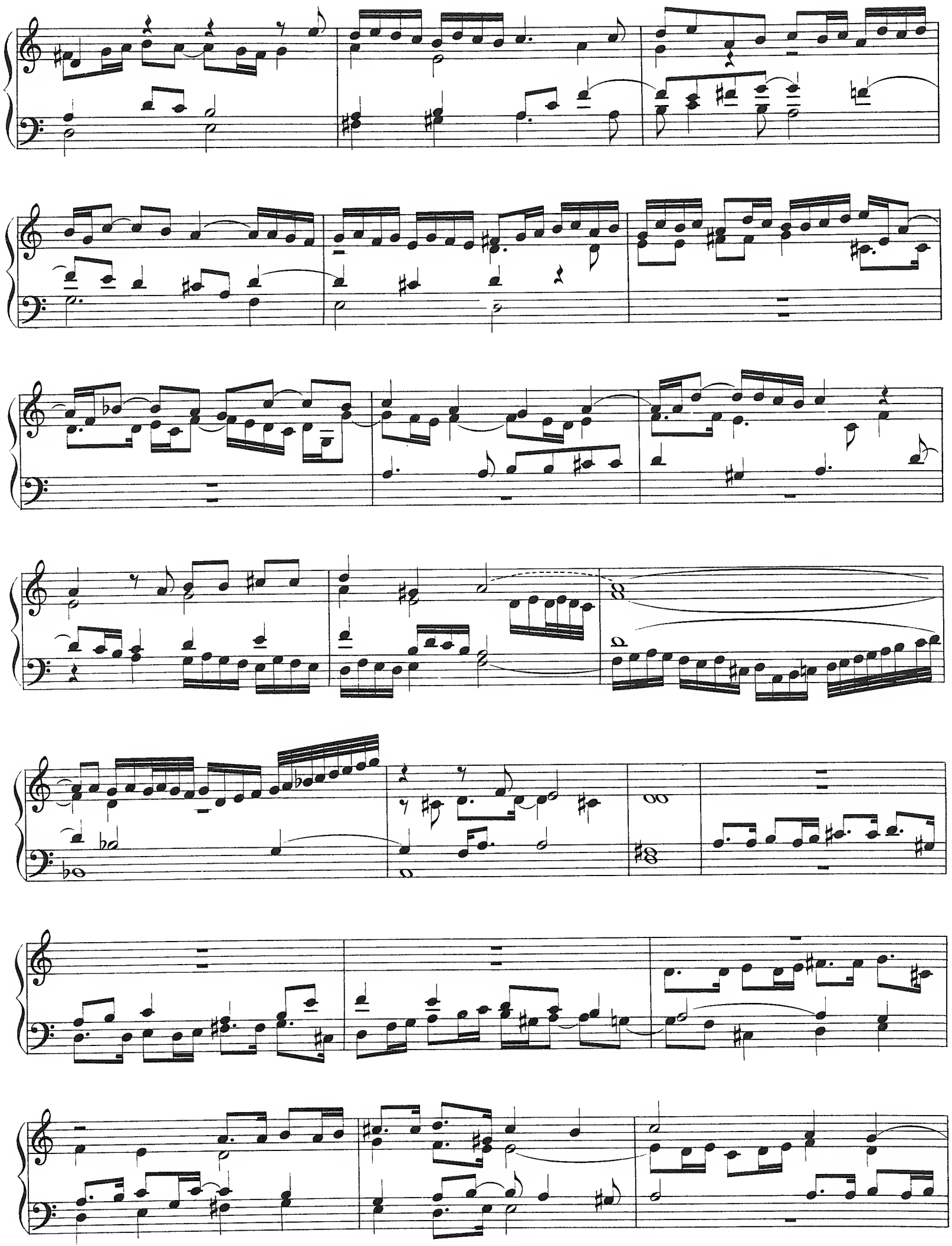
Fantasia VI.

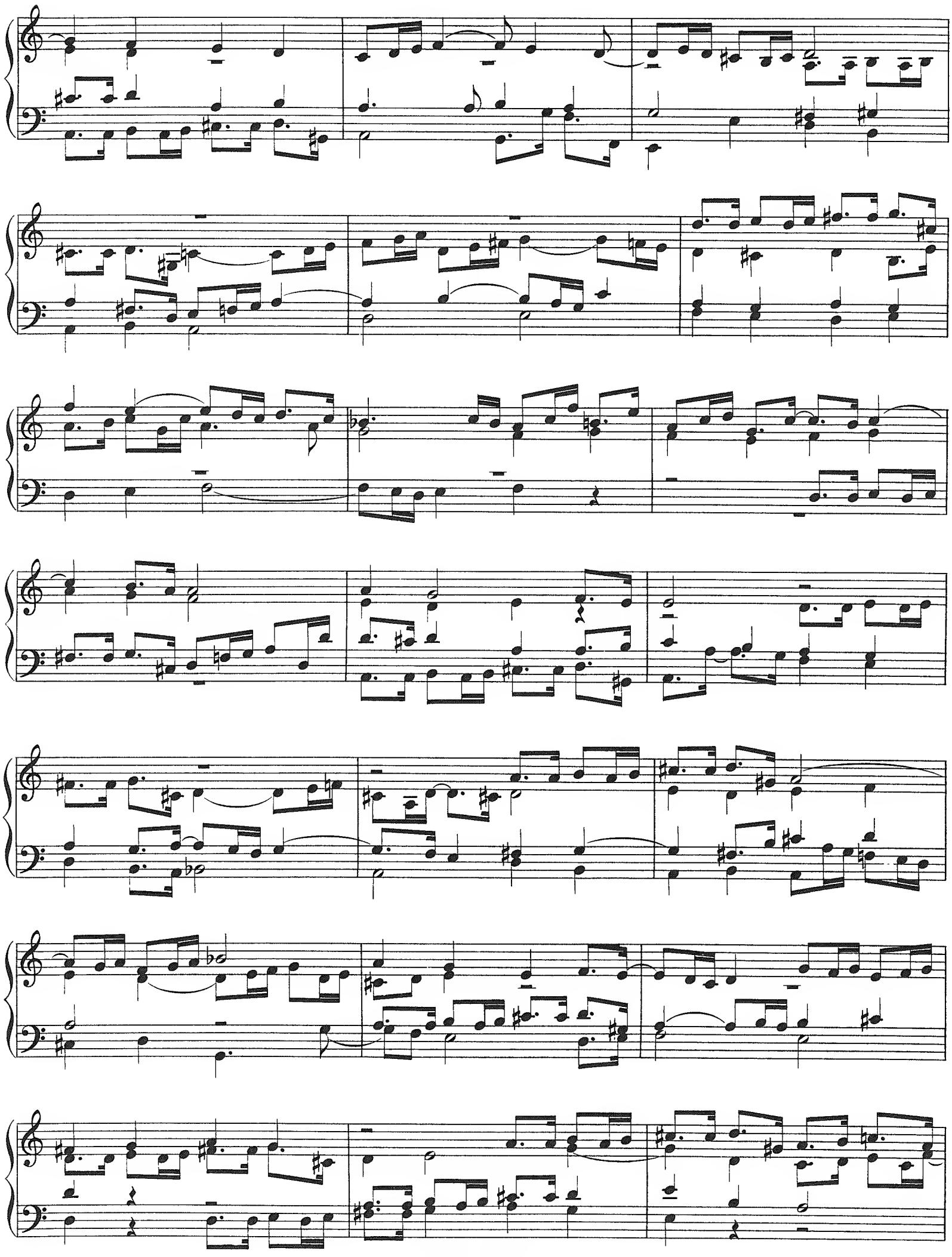




Canzona I.



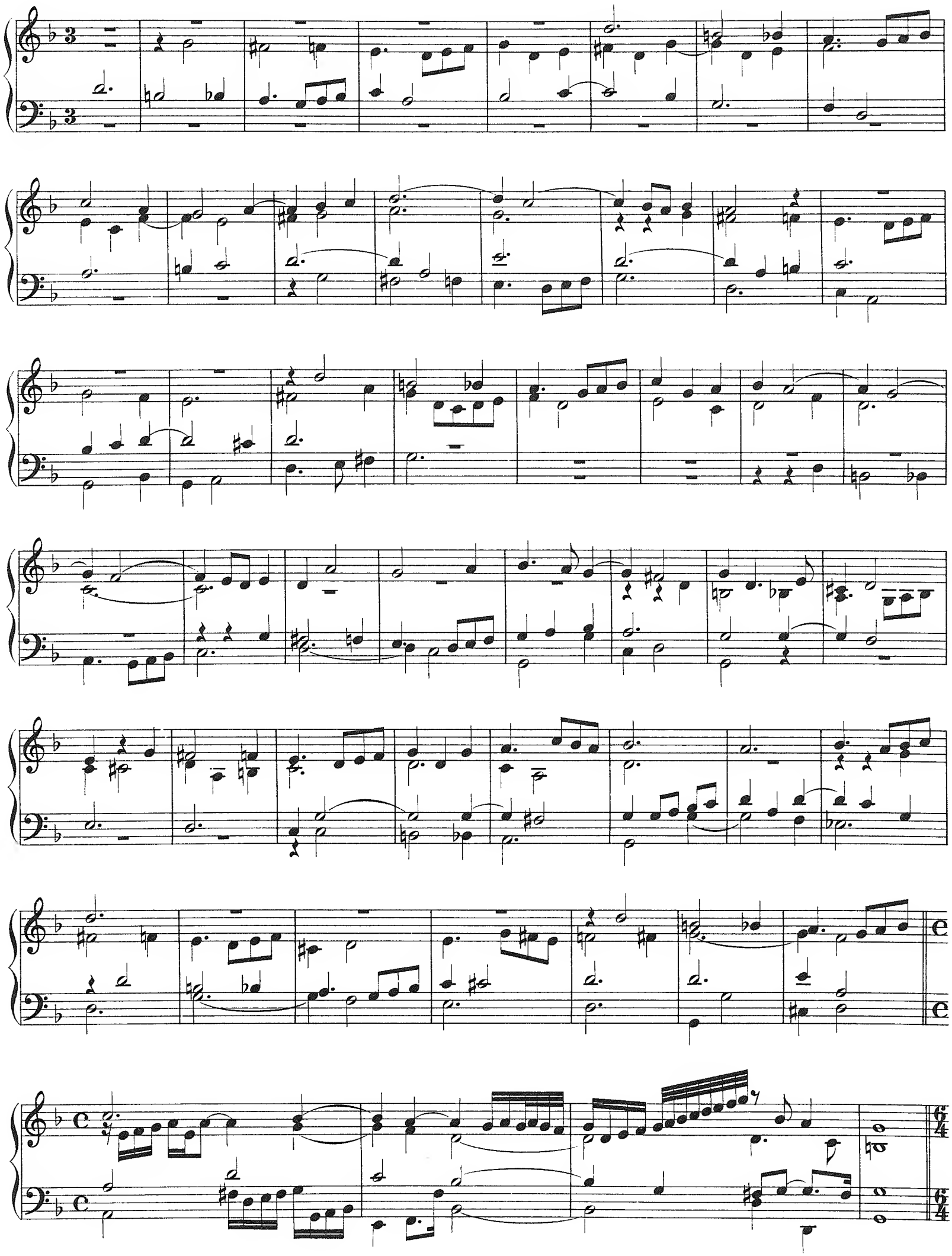


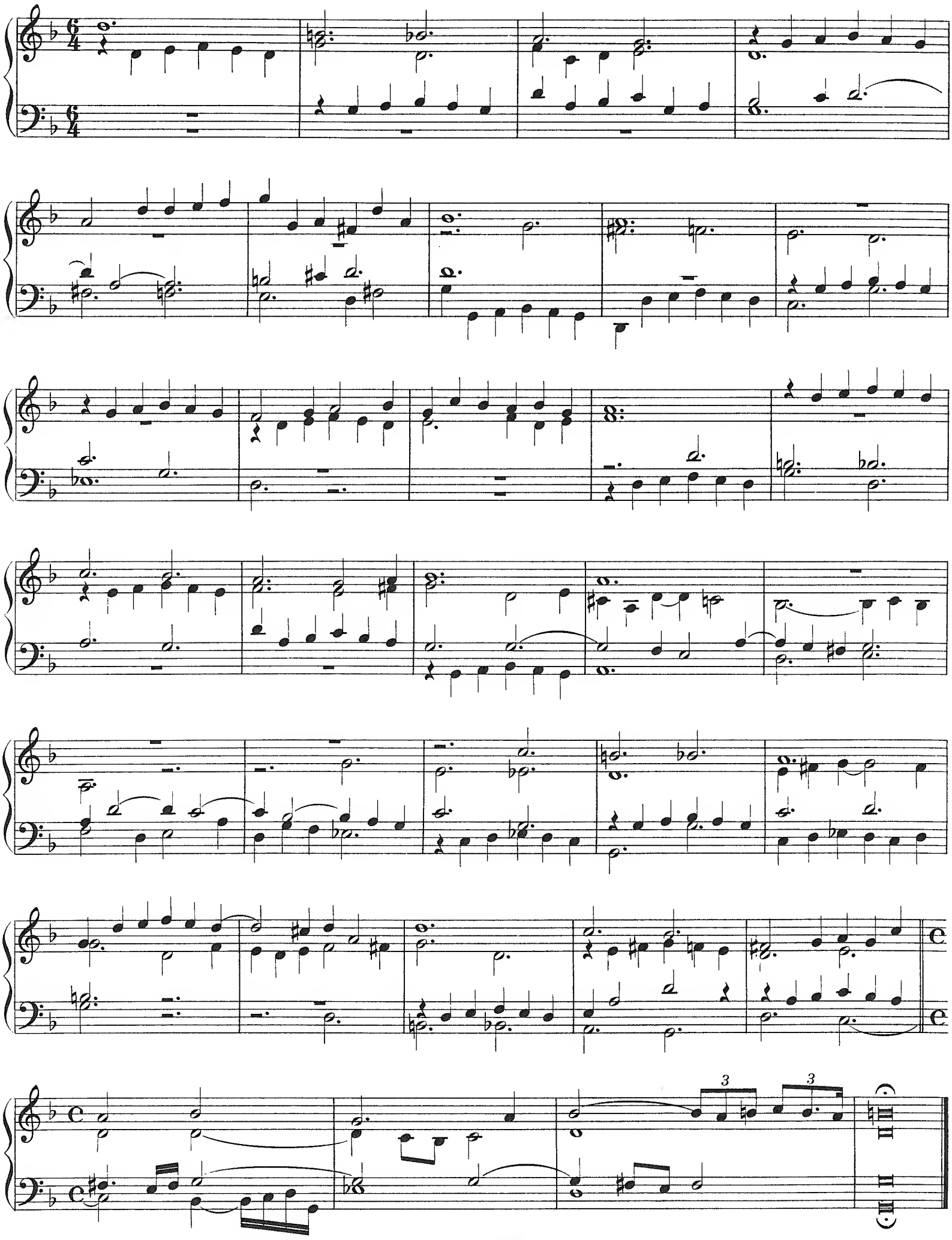


tr

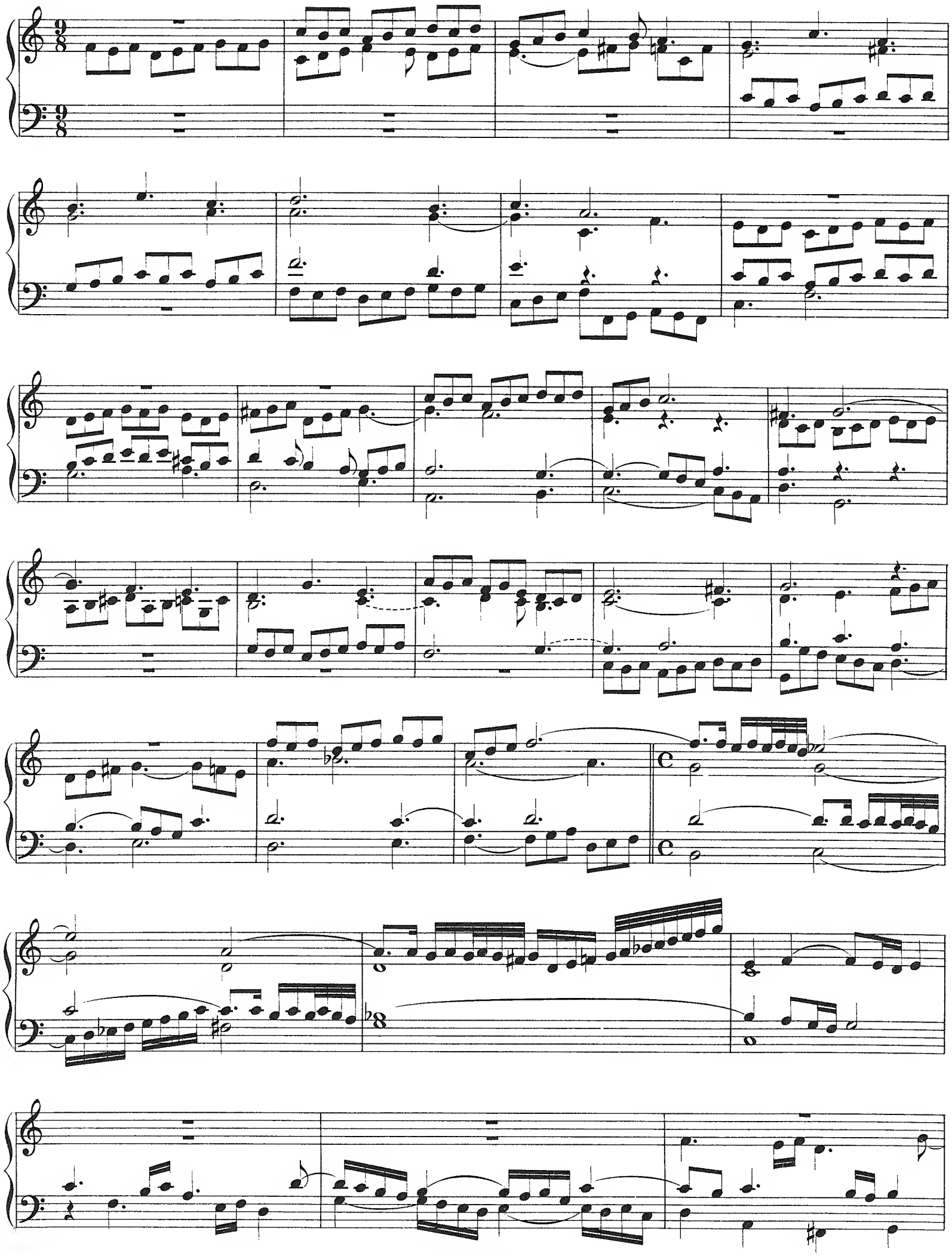
II.

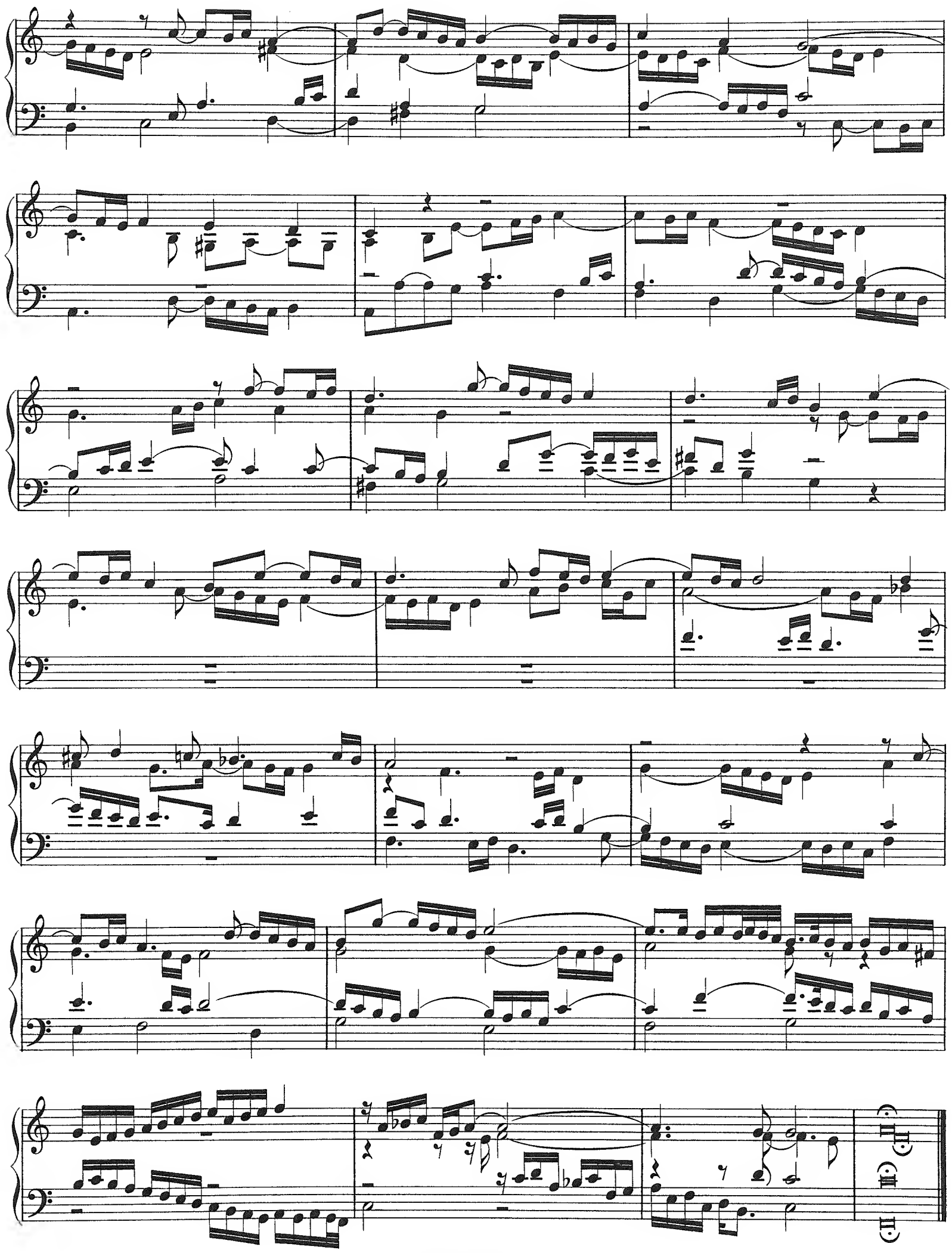
Canzona
II.



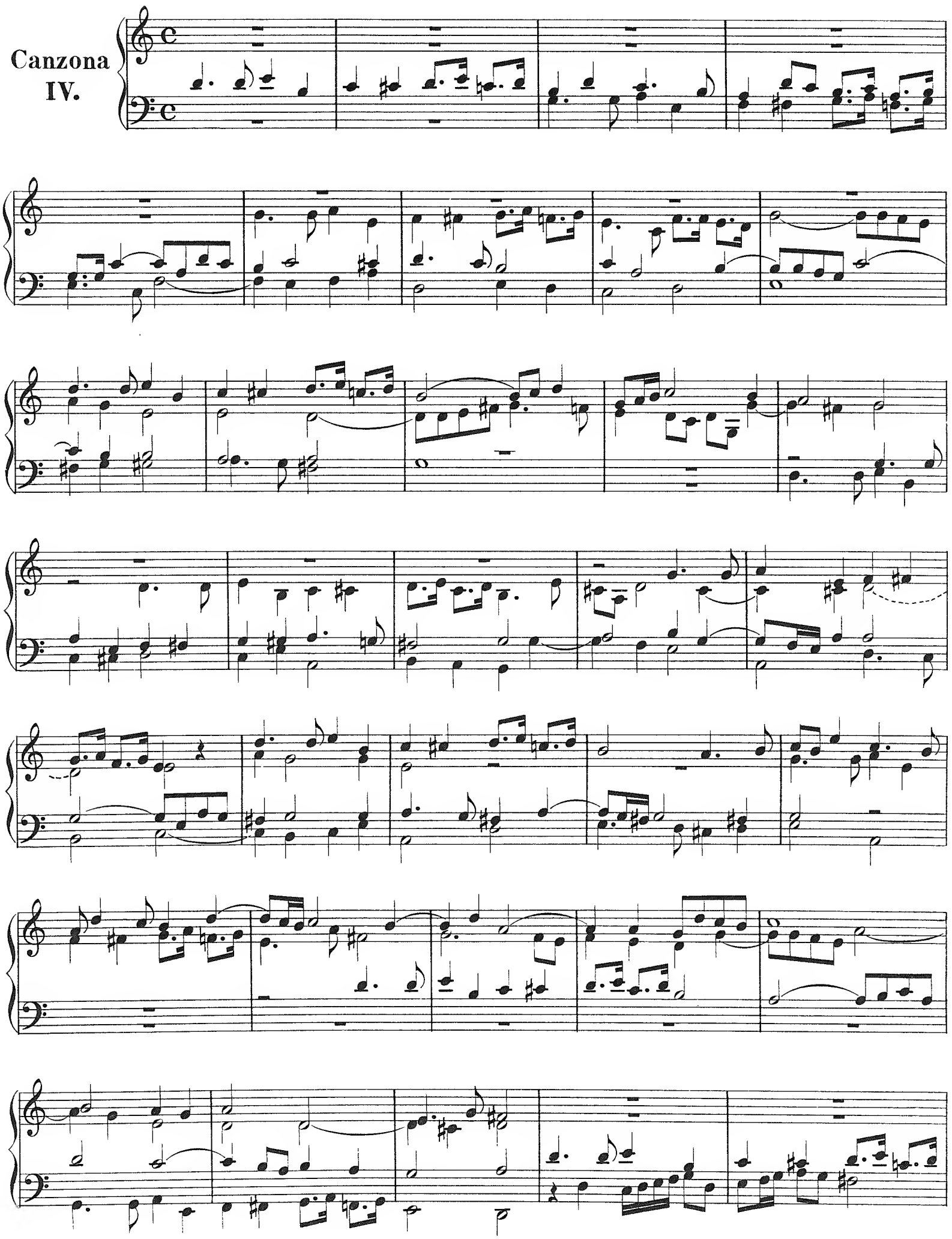

3
3

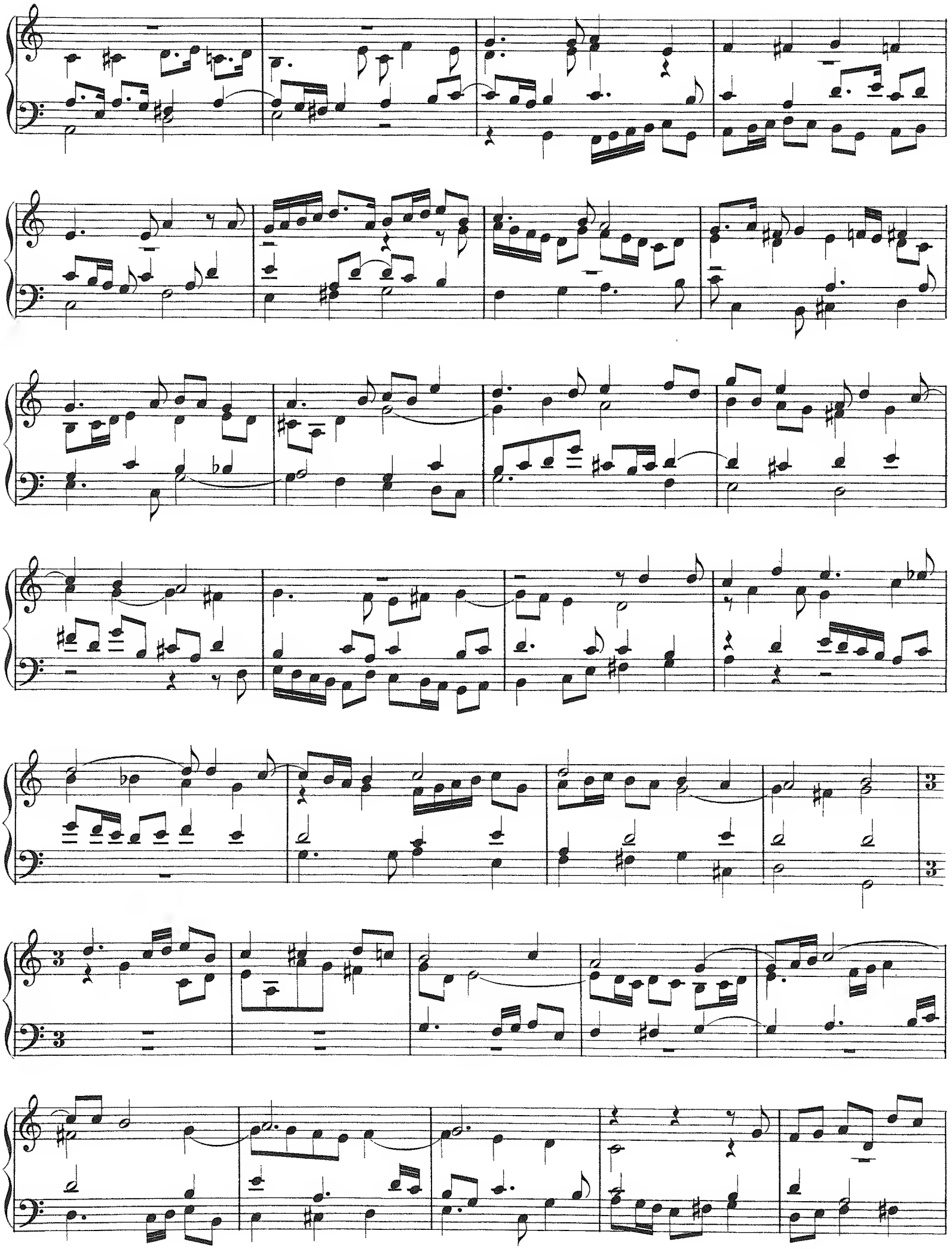
Canzona III.

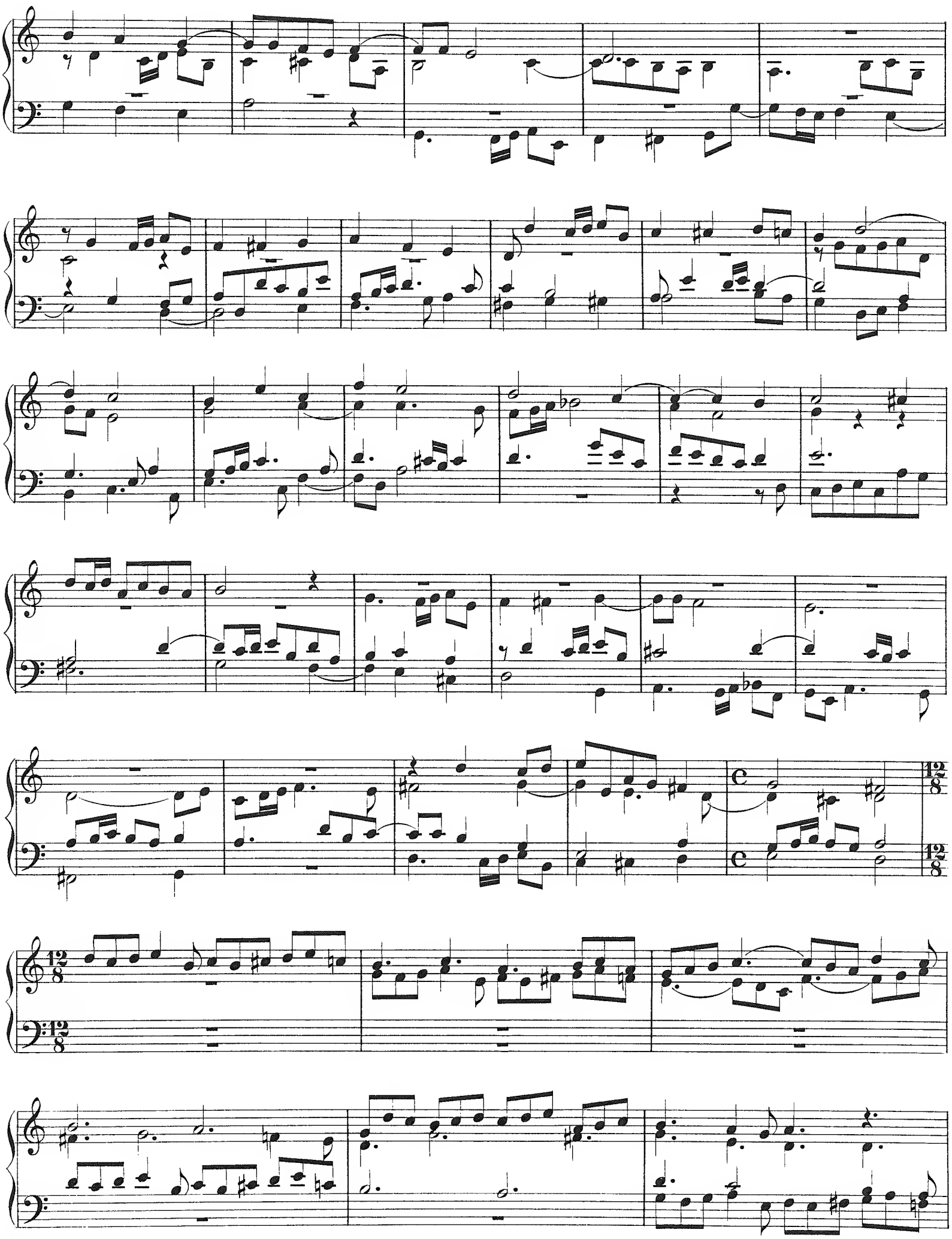


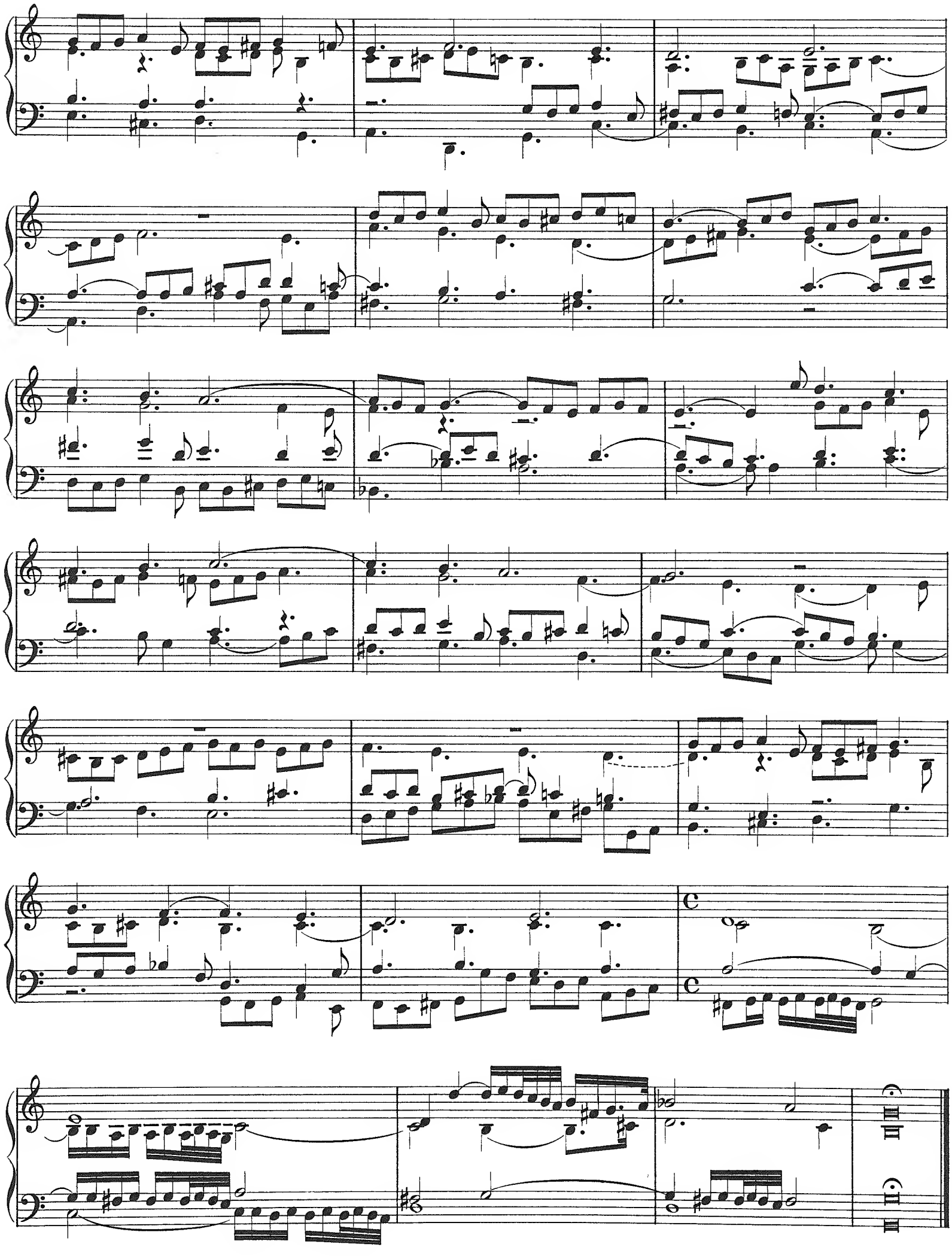


Canzona IV.

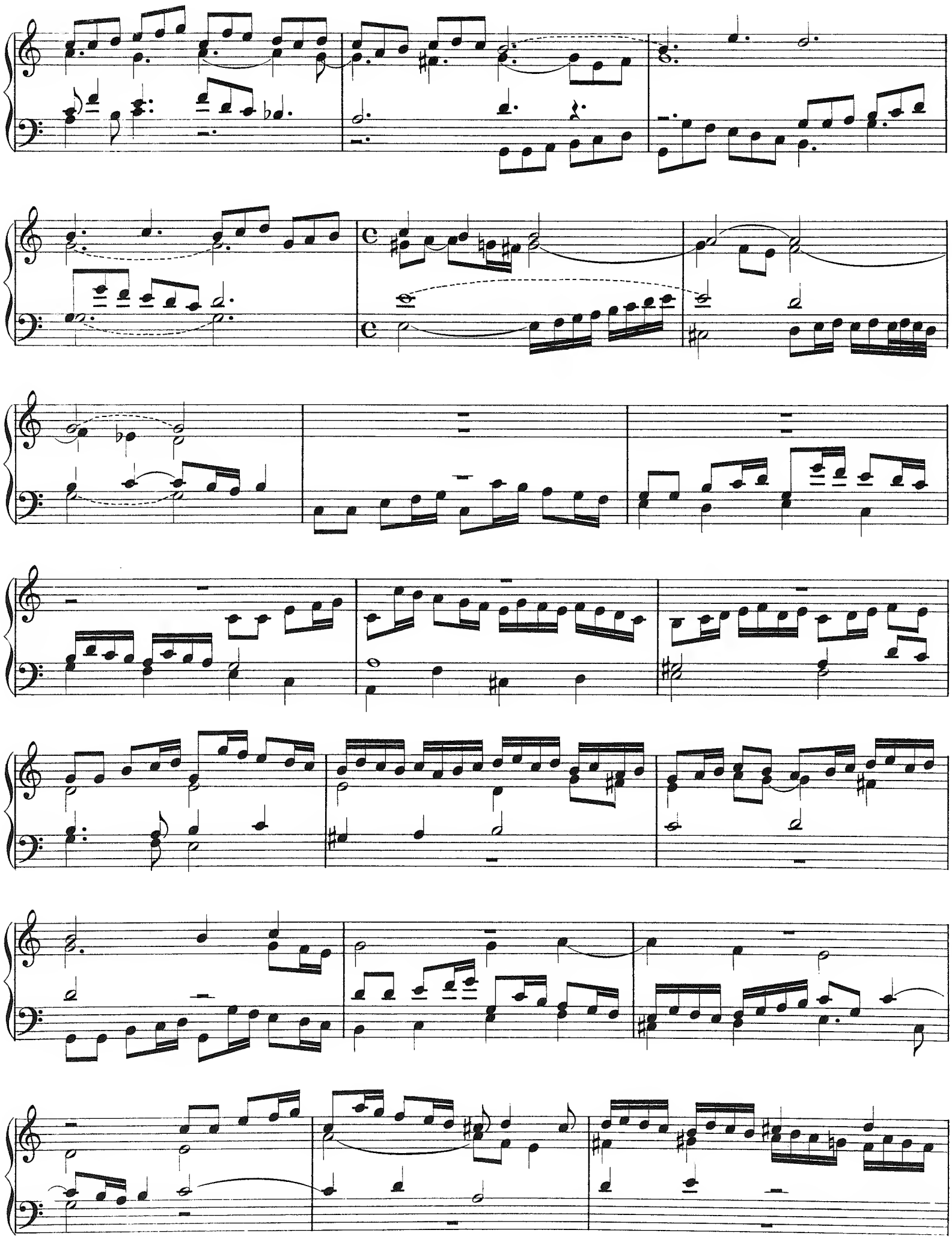




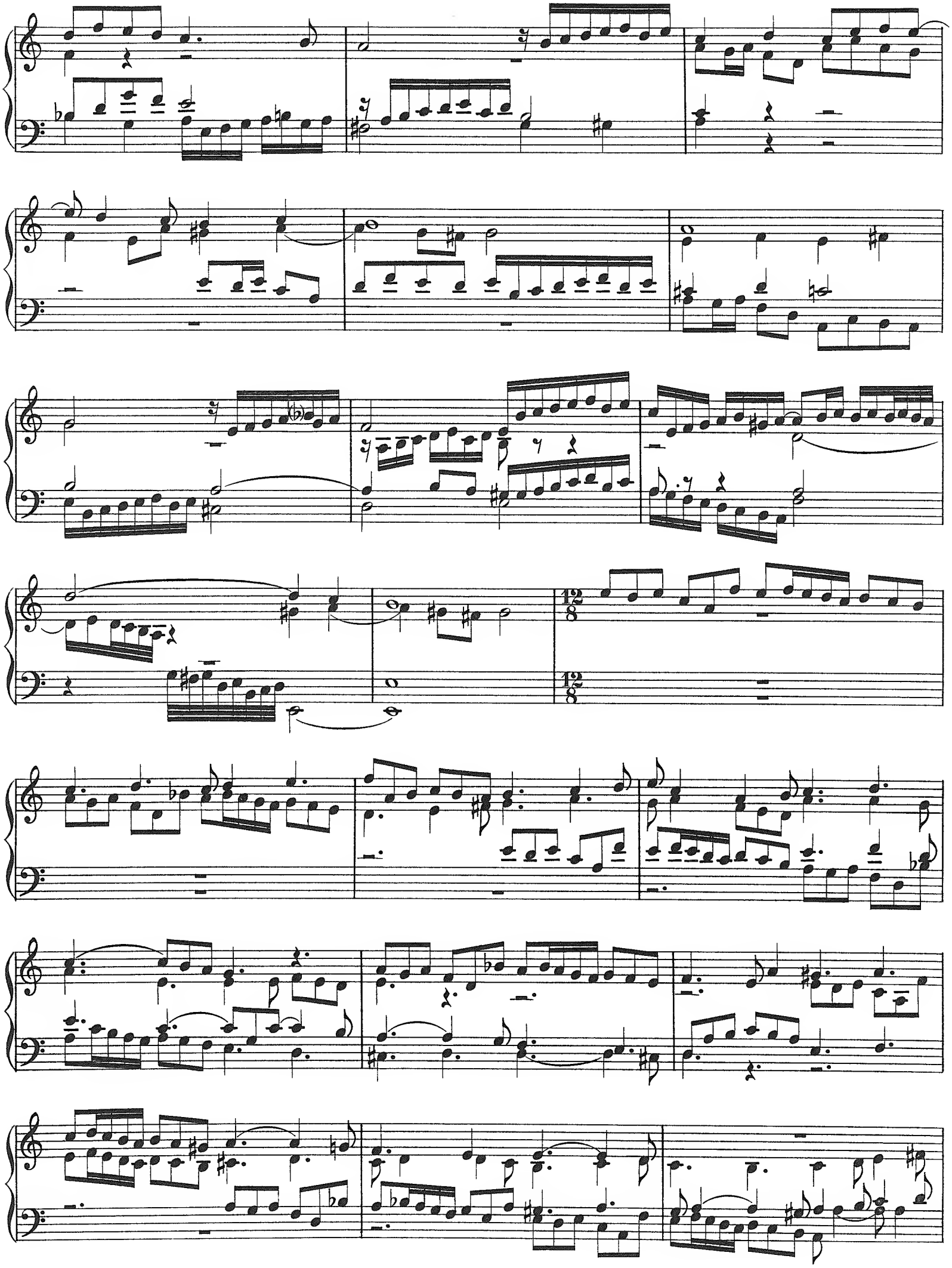


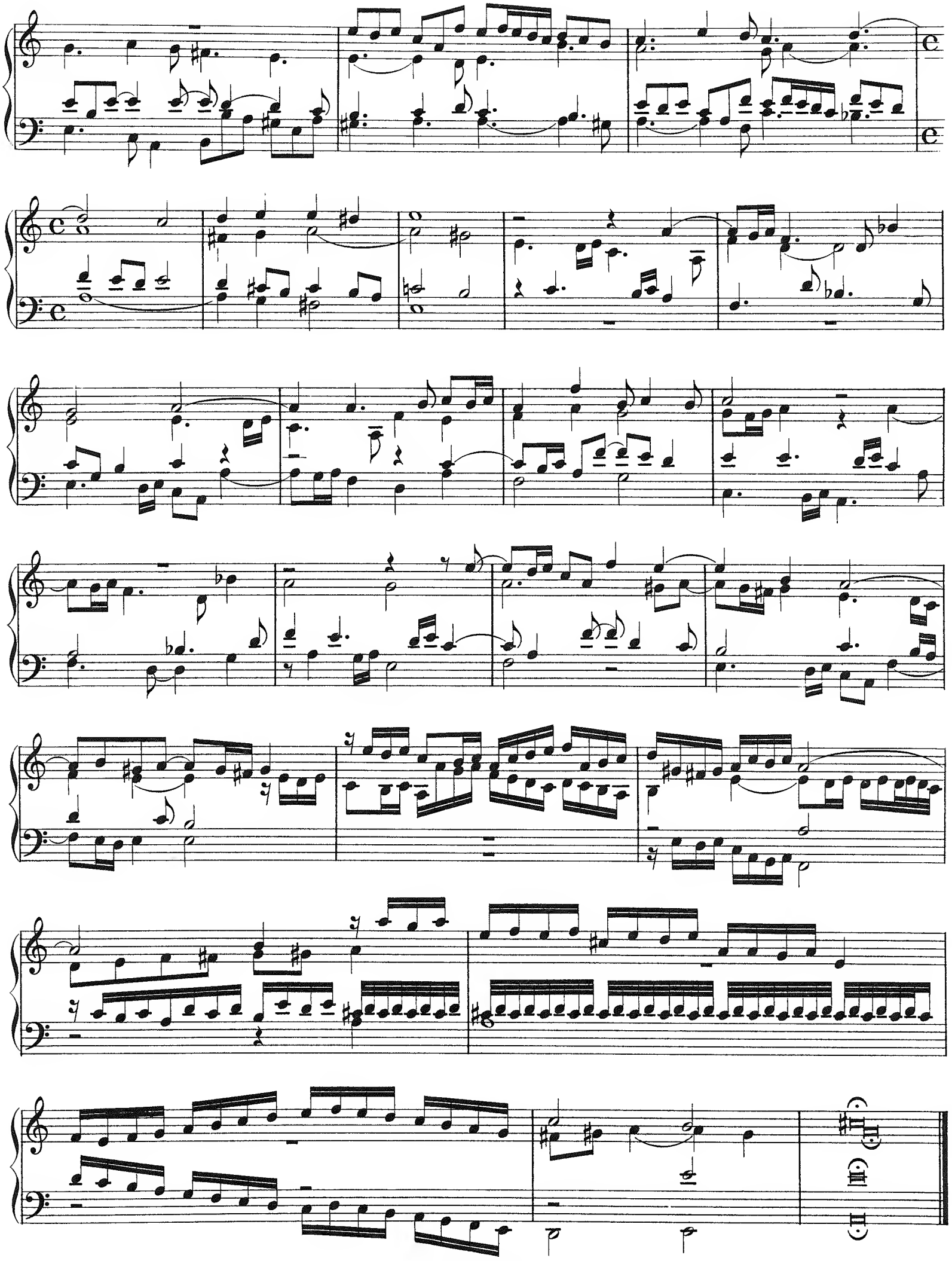


Canzona V.

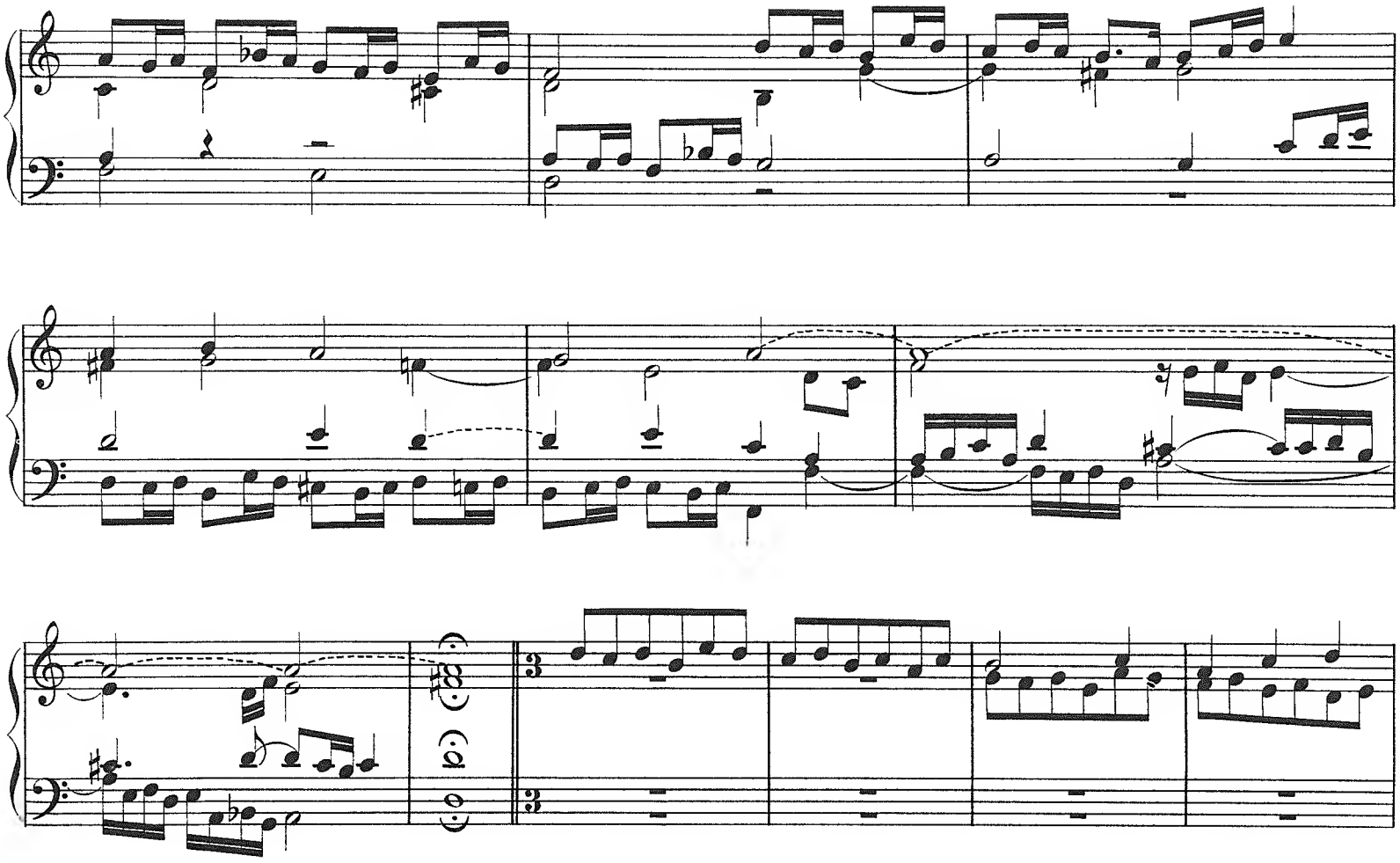


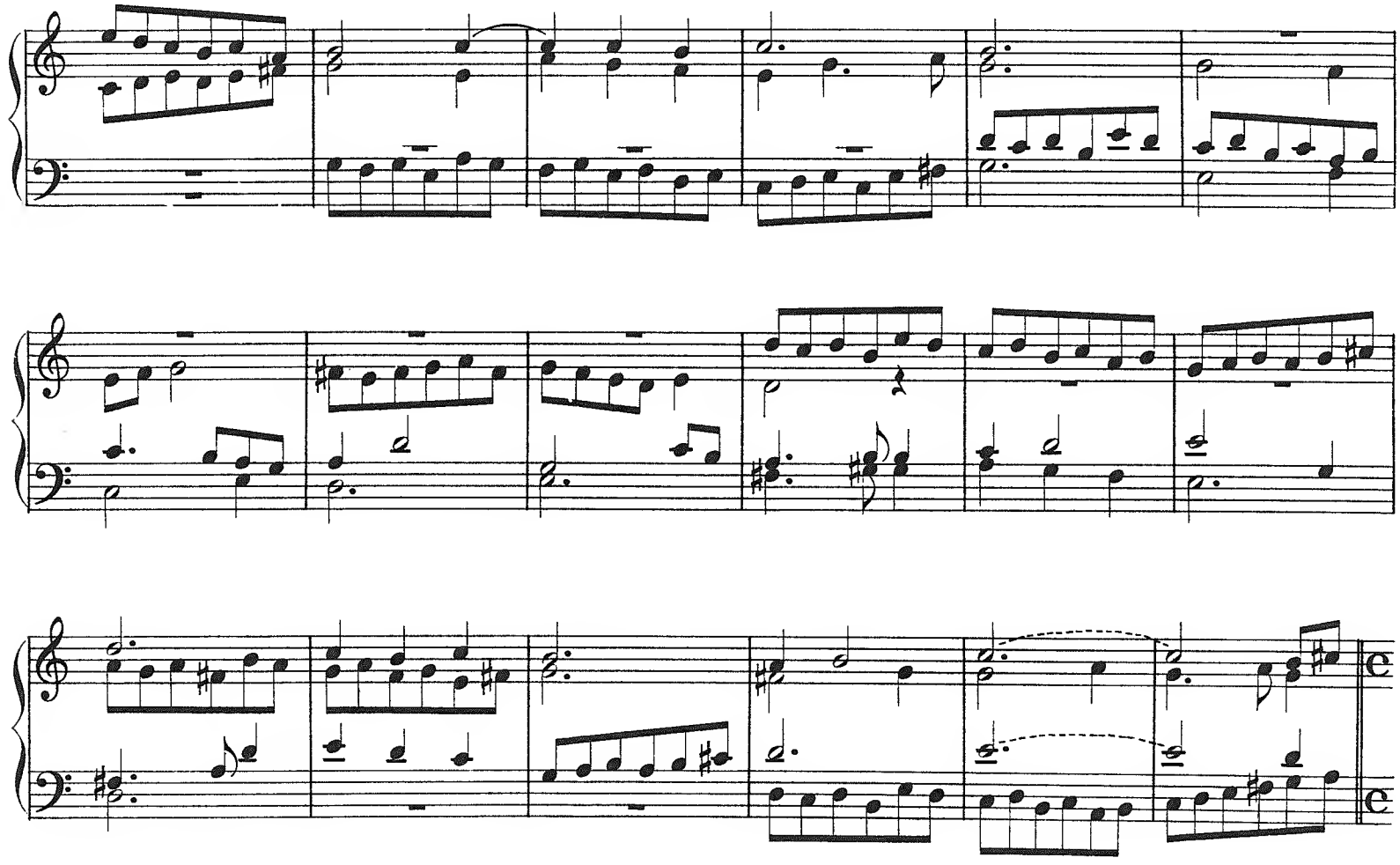
Canzona VI.



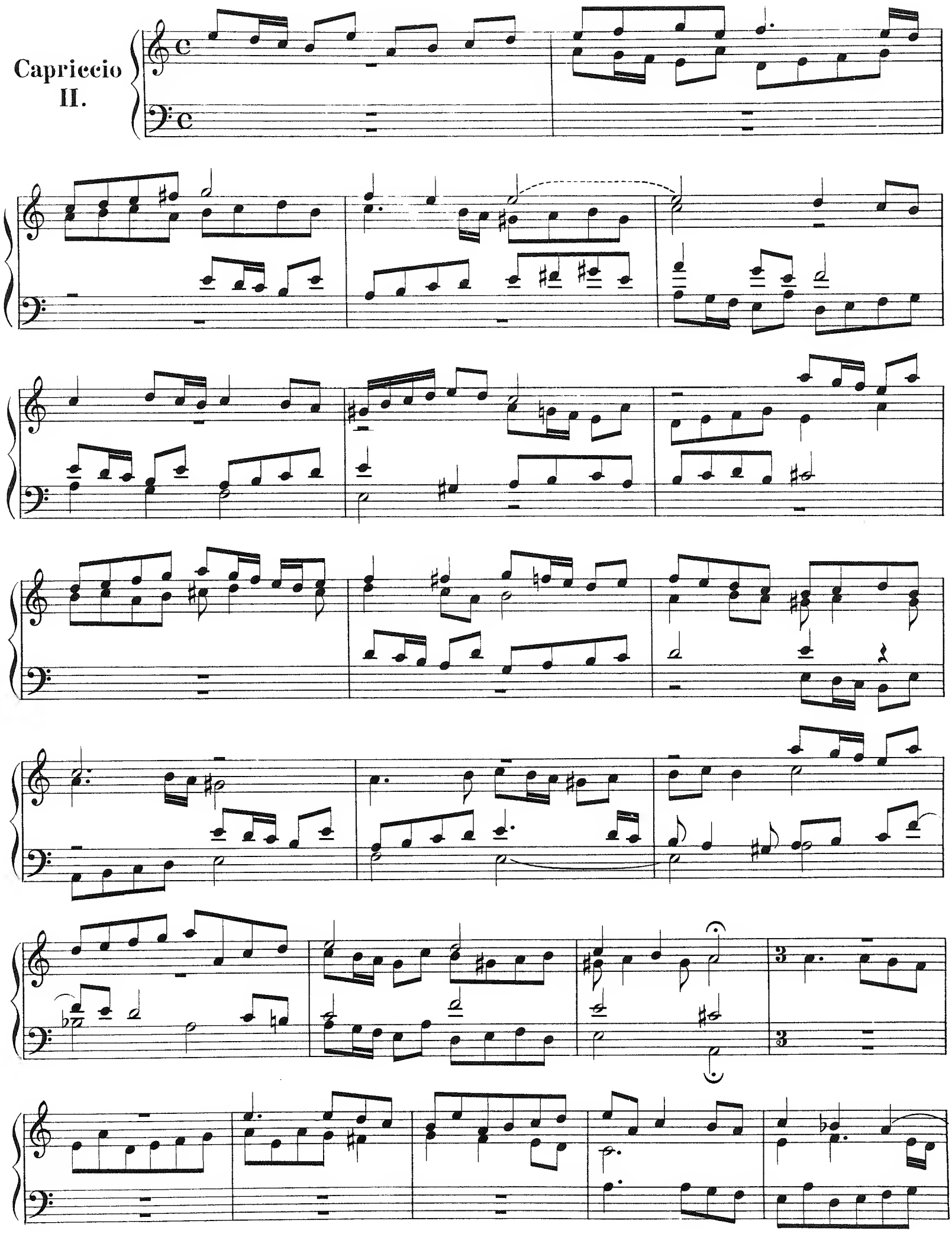


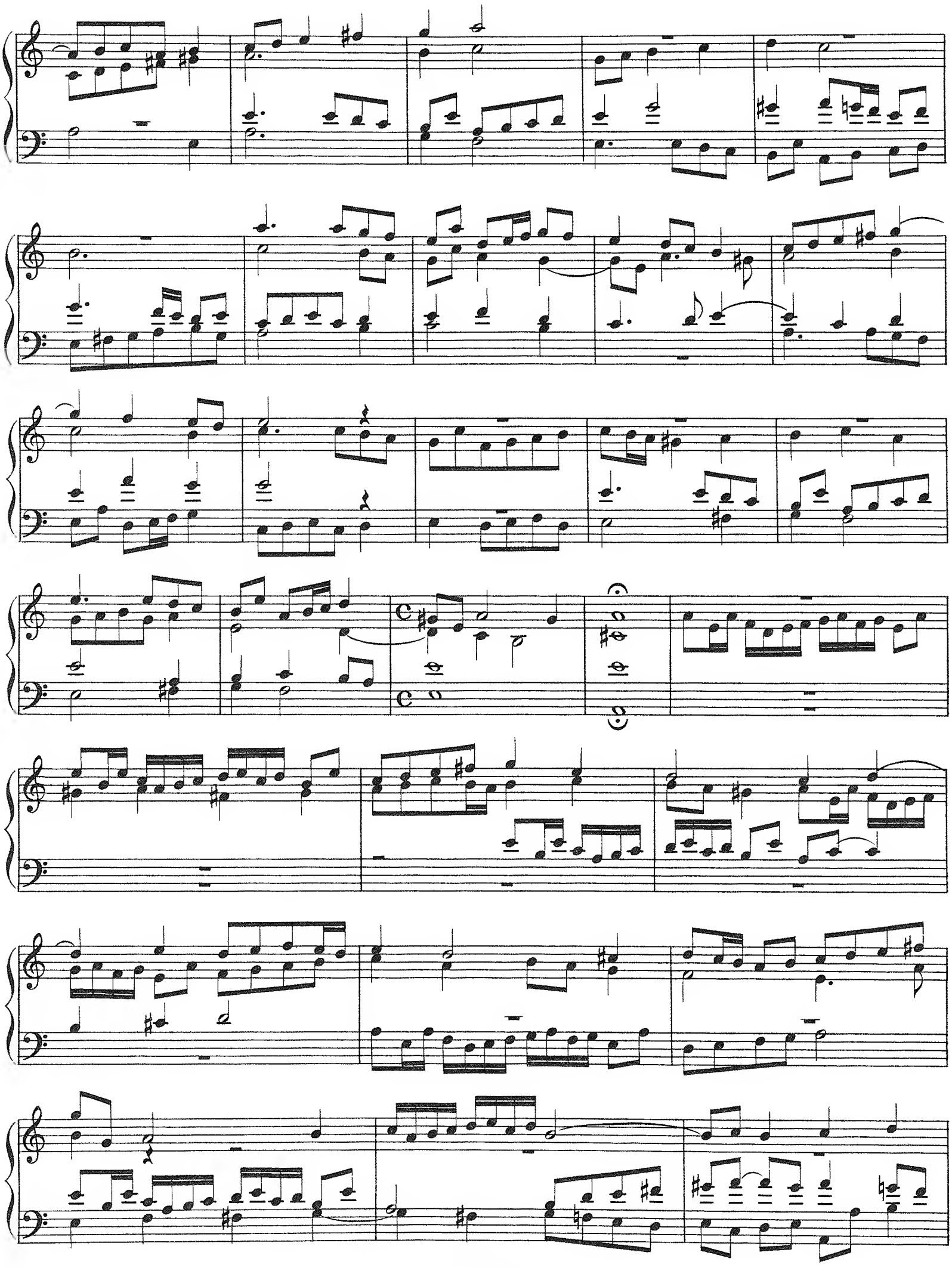
Capriccio I.

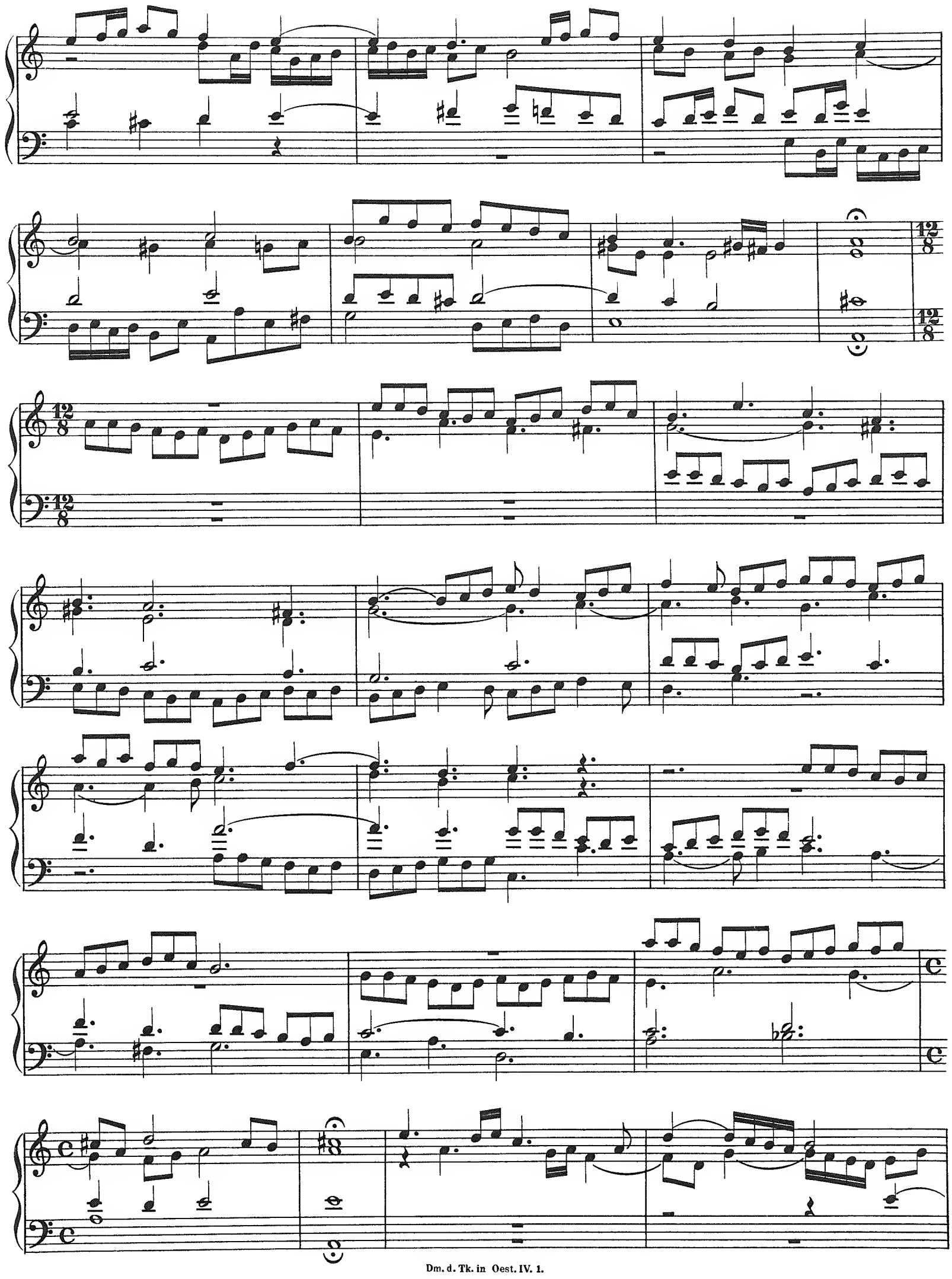


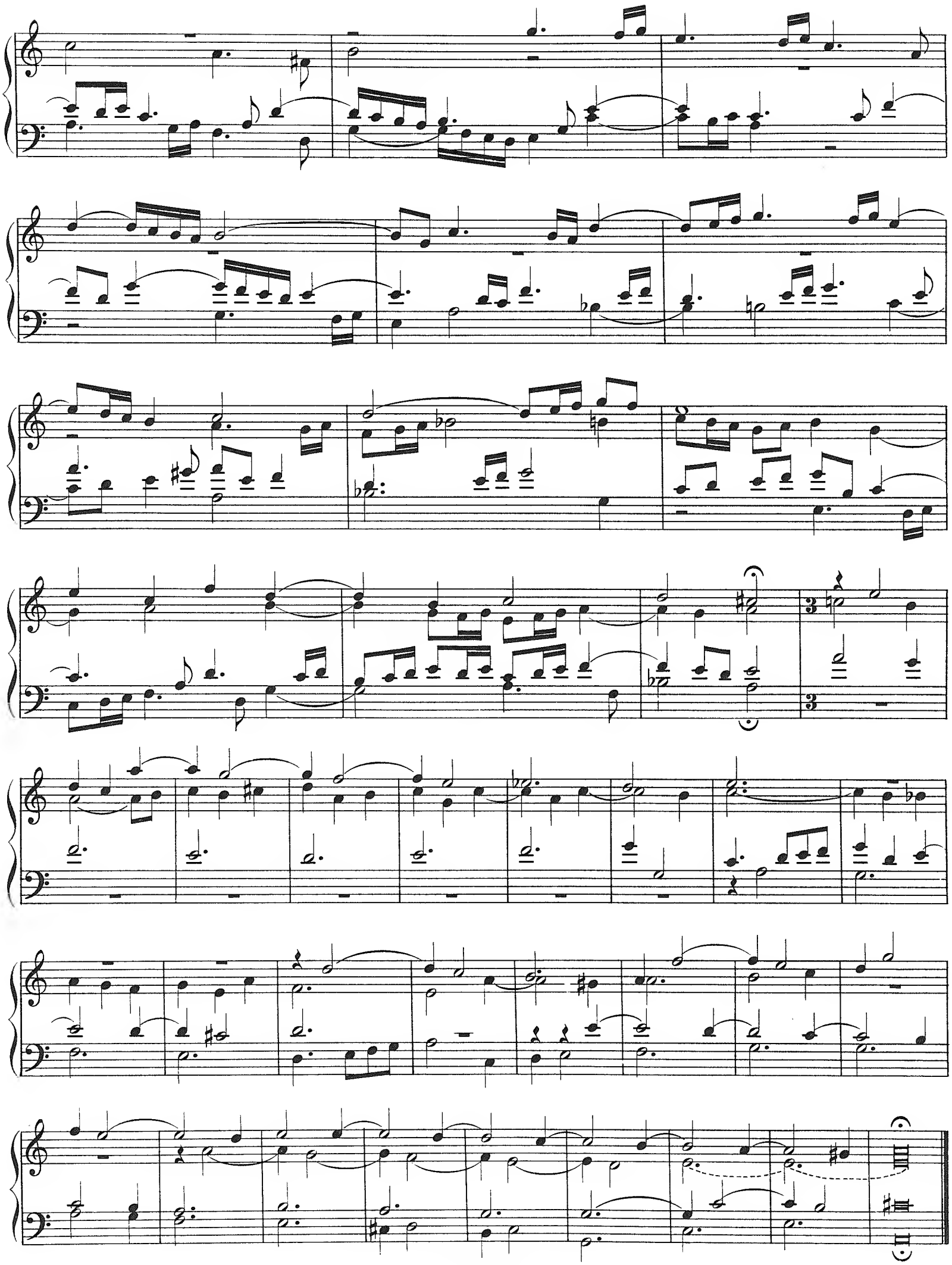


Capriccio II.

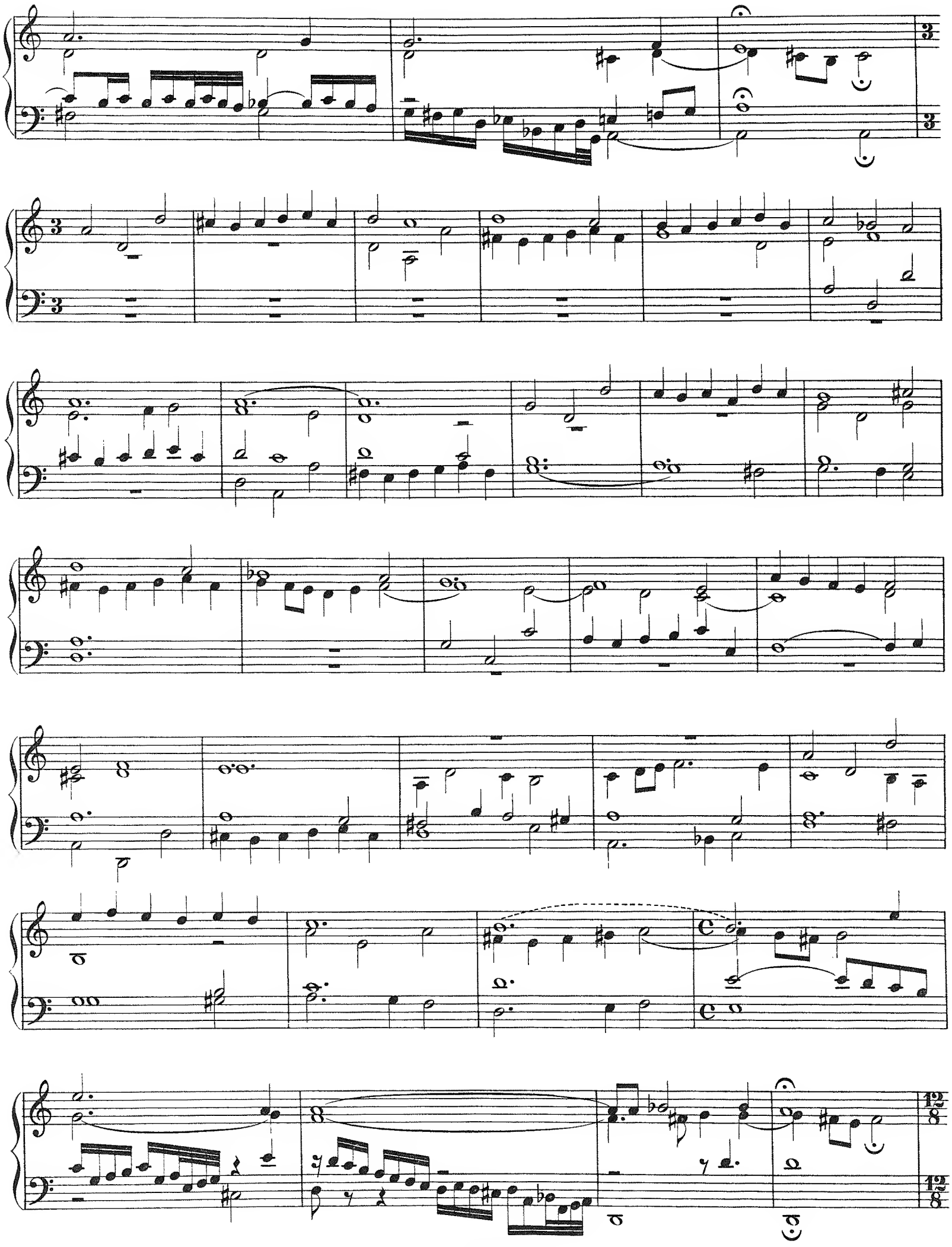


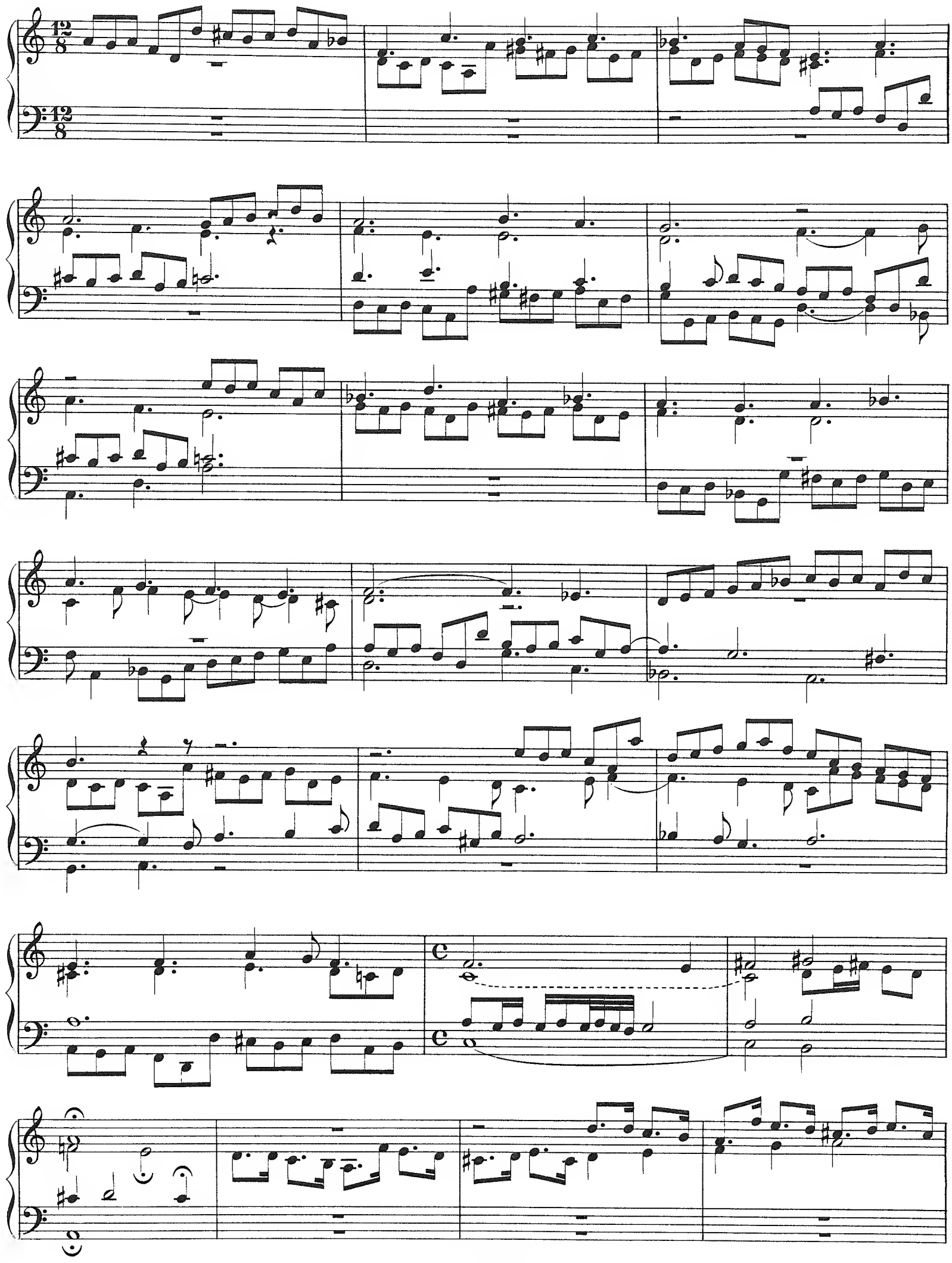


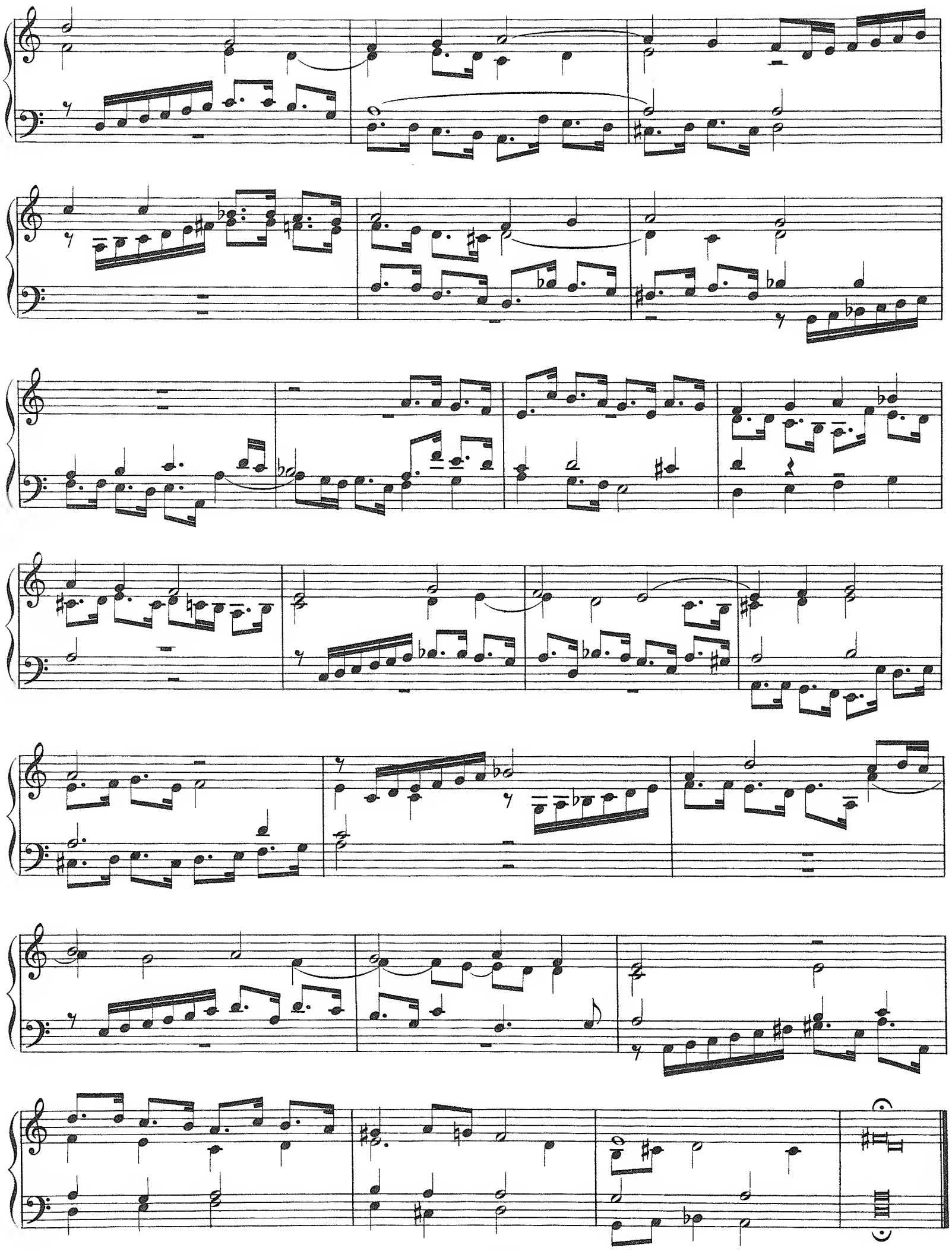




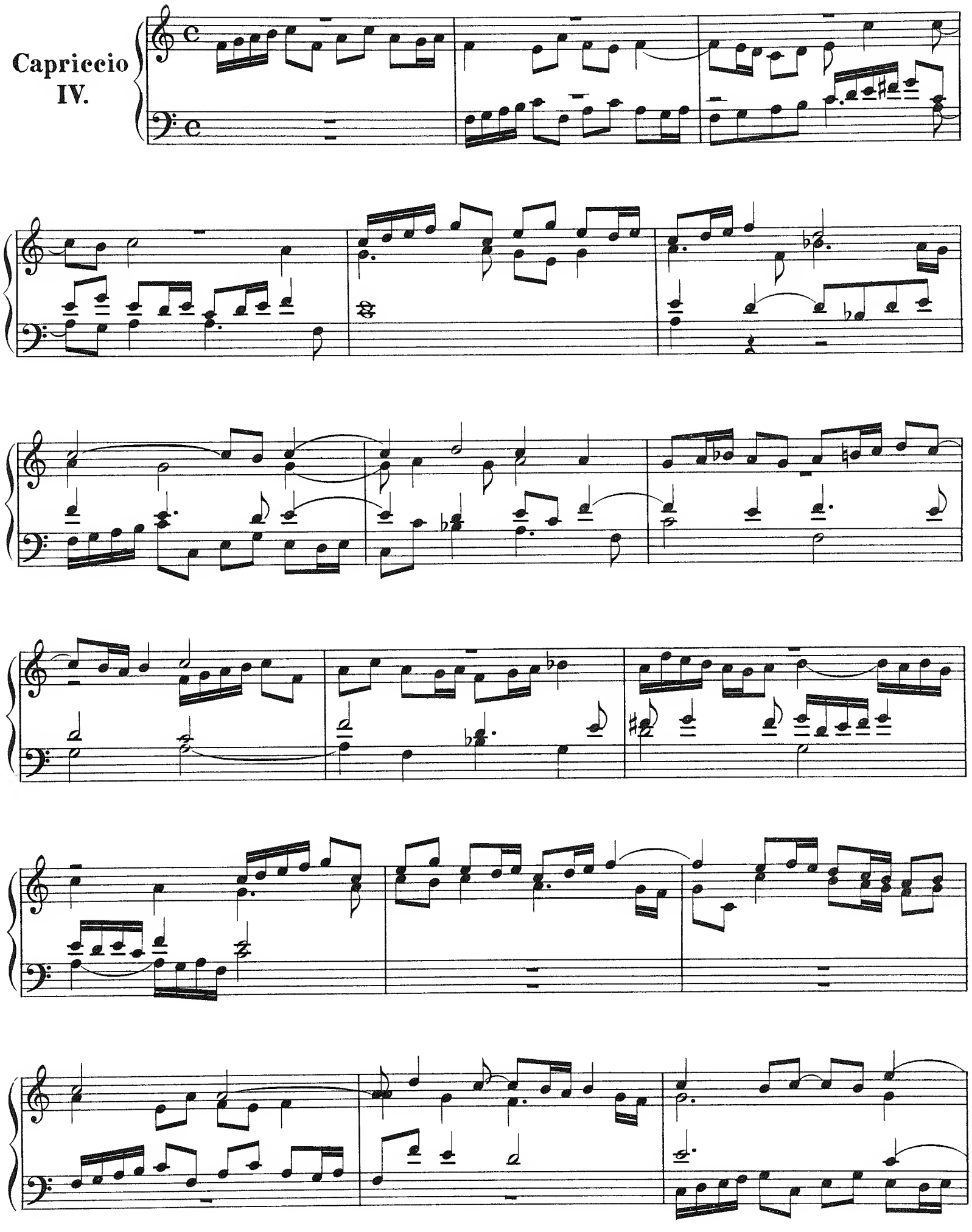
Capriccio III.

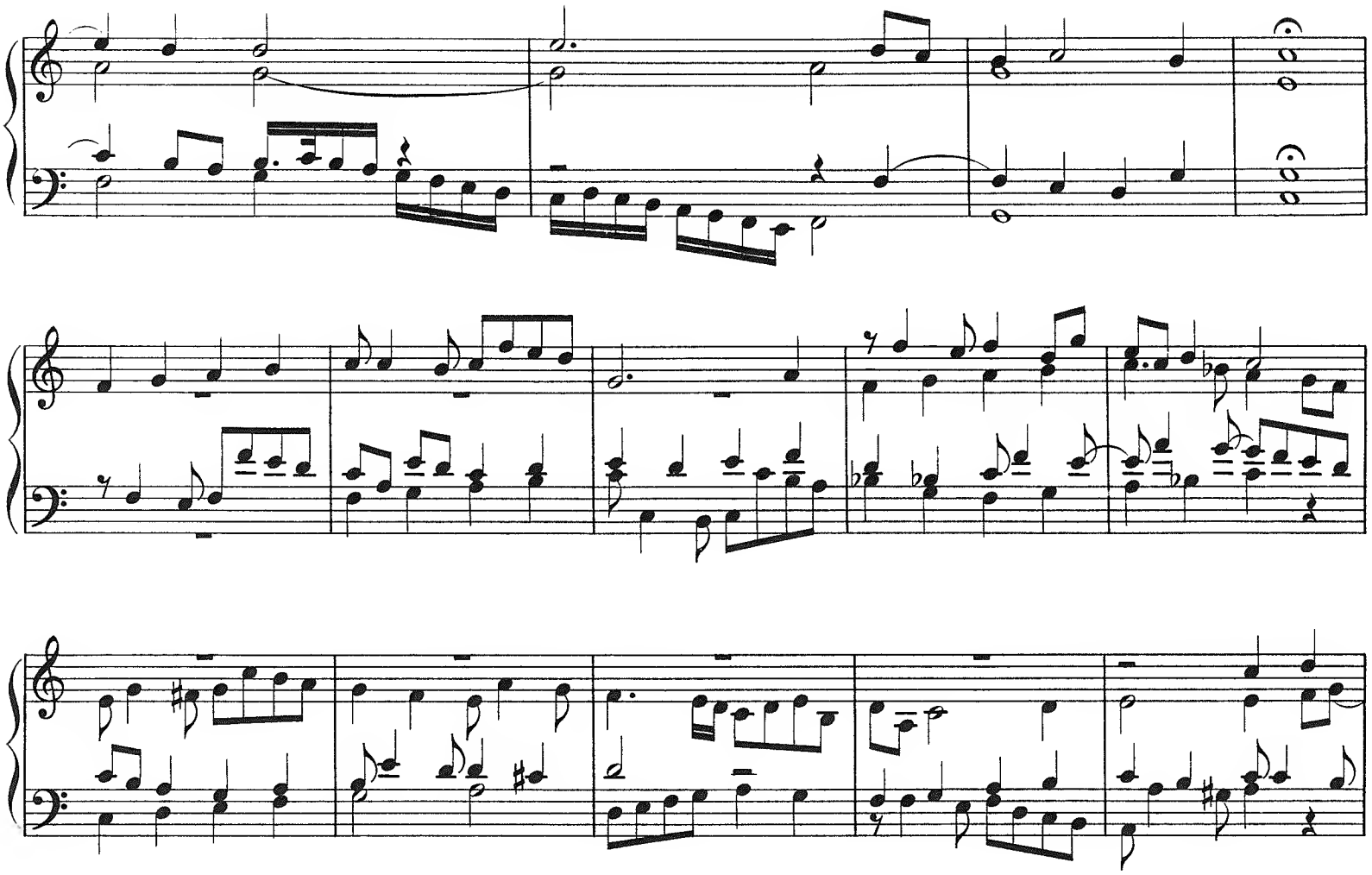


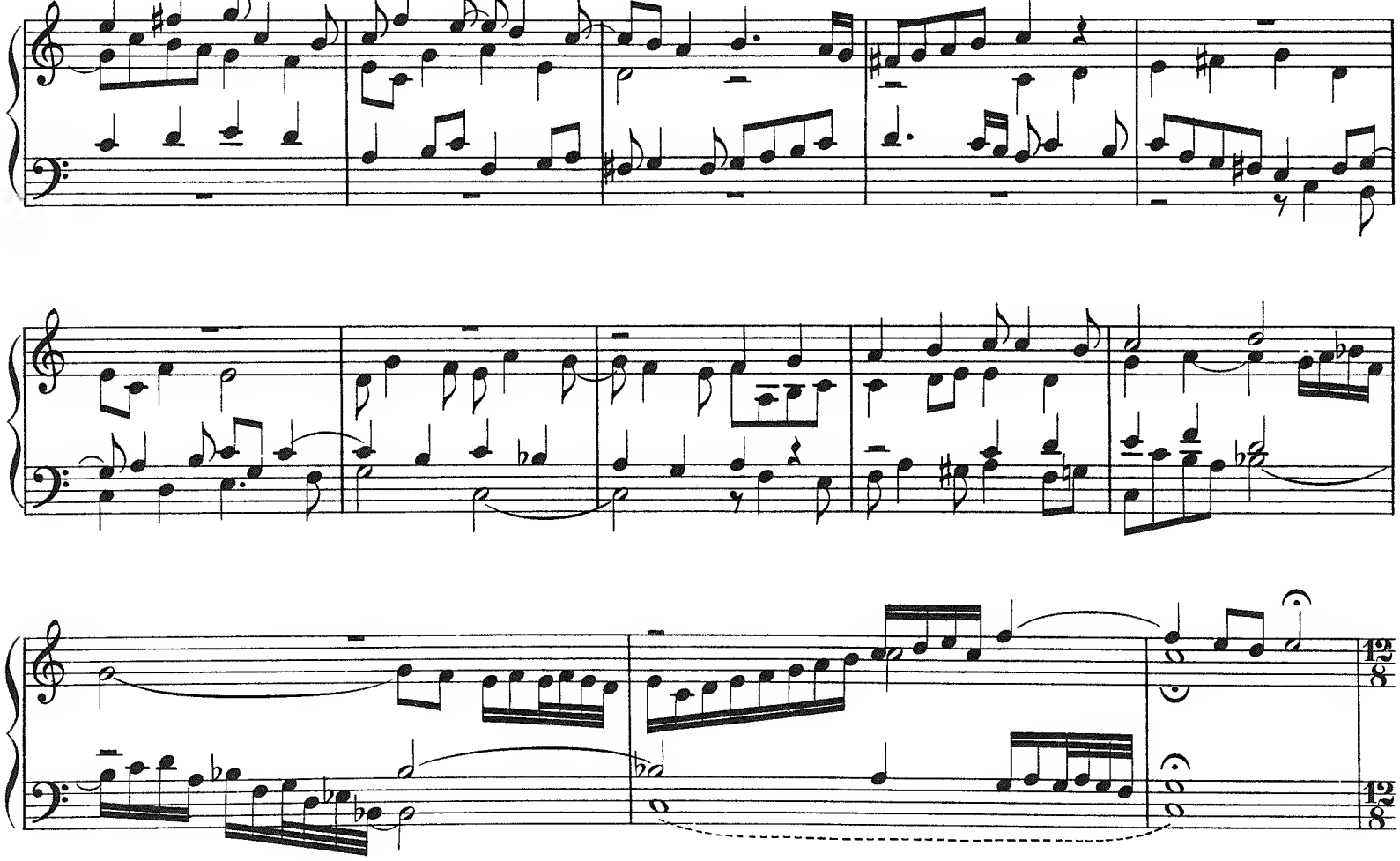


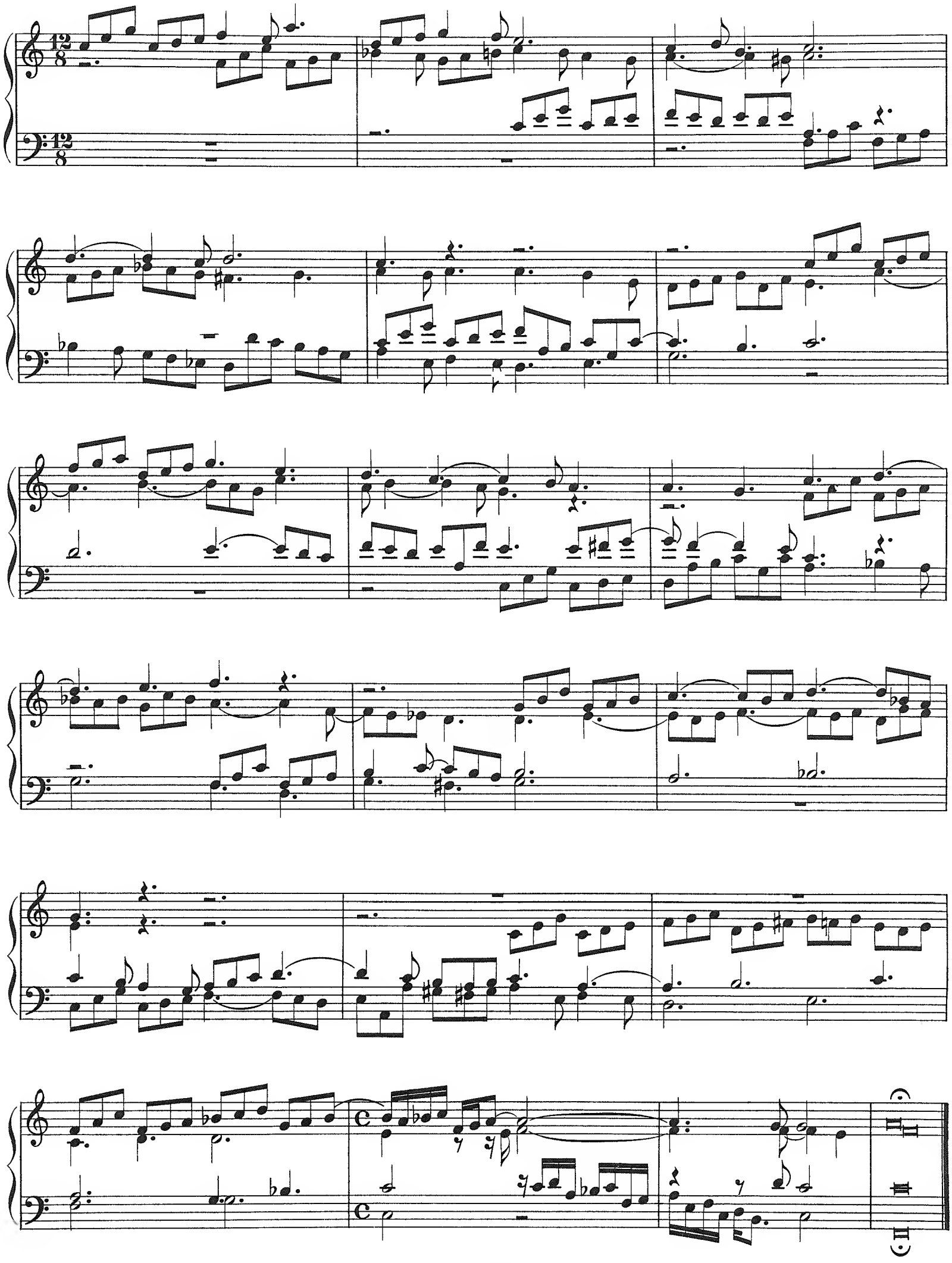


Capriccio IV.



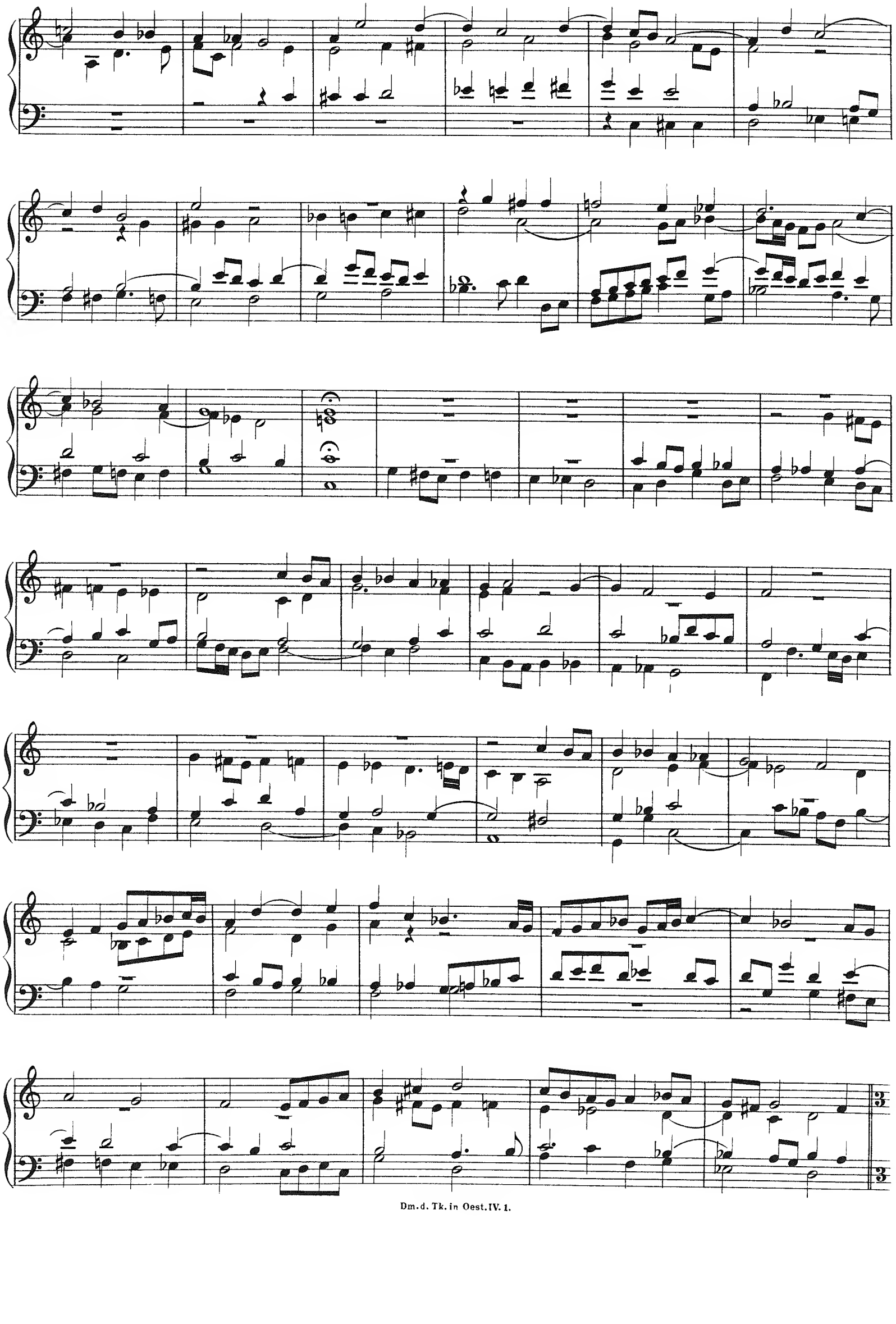


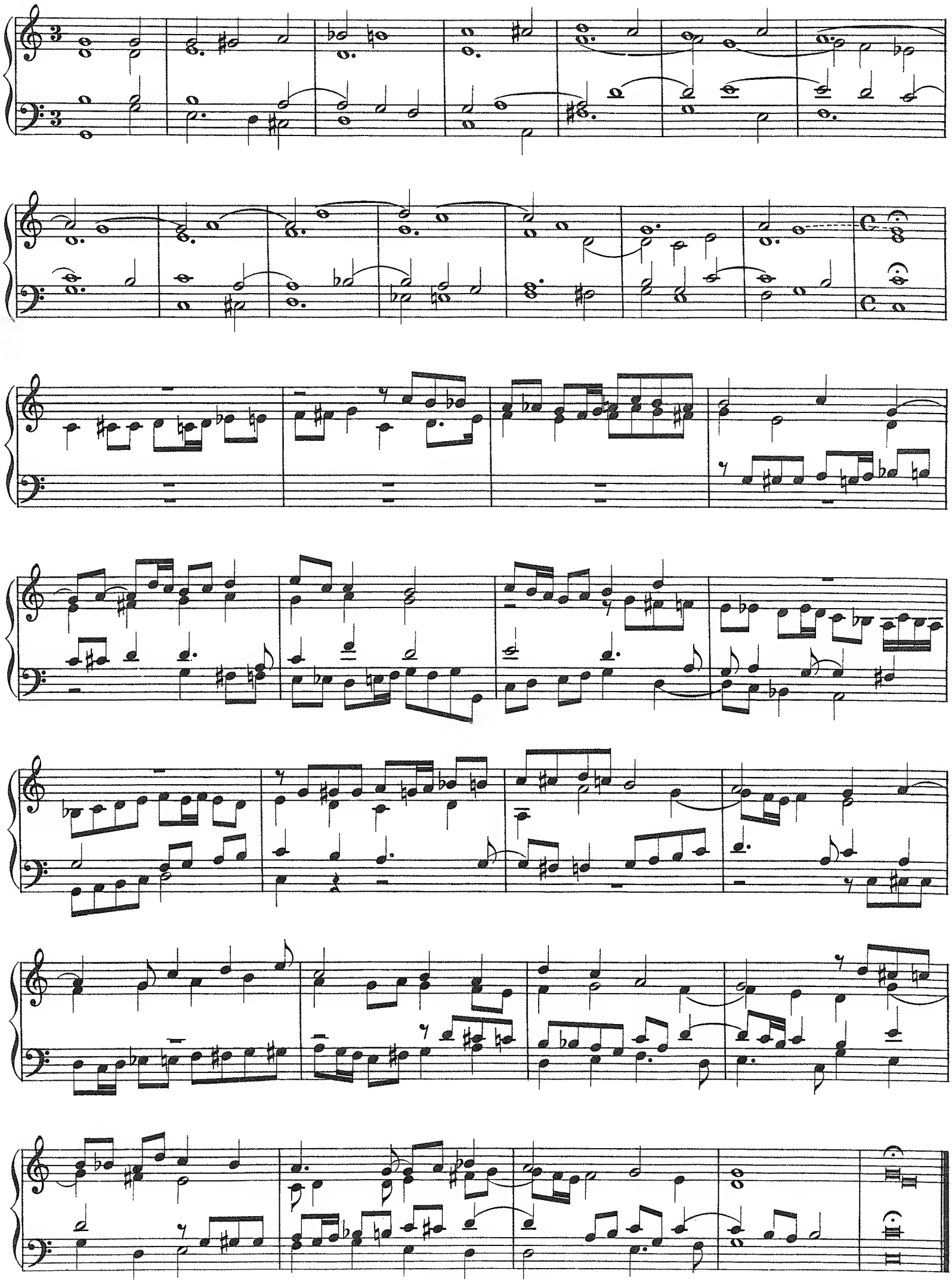




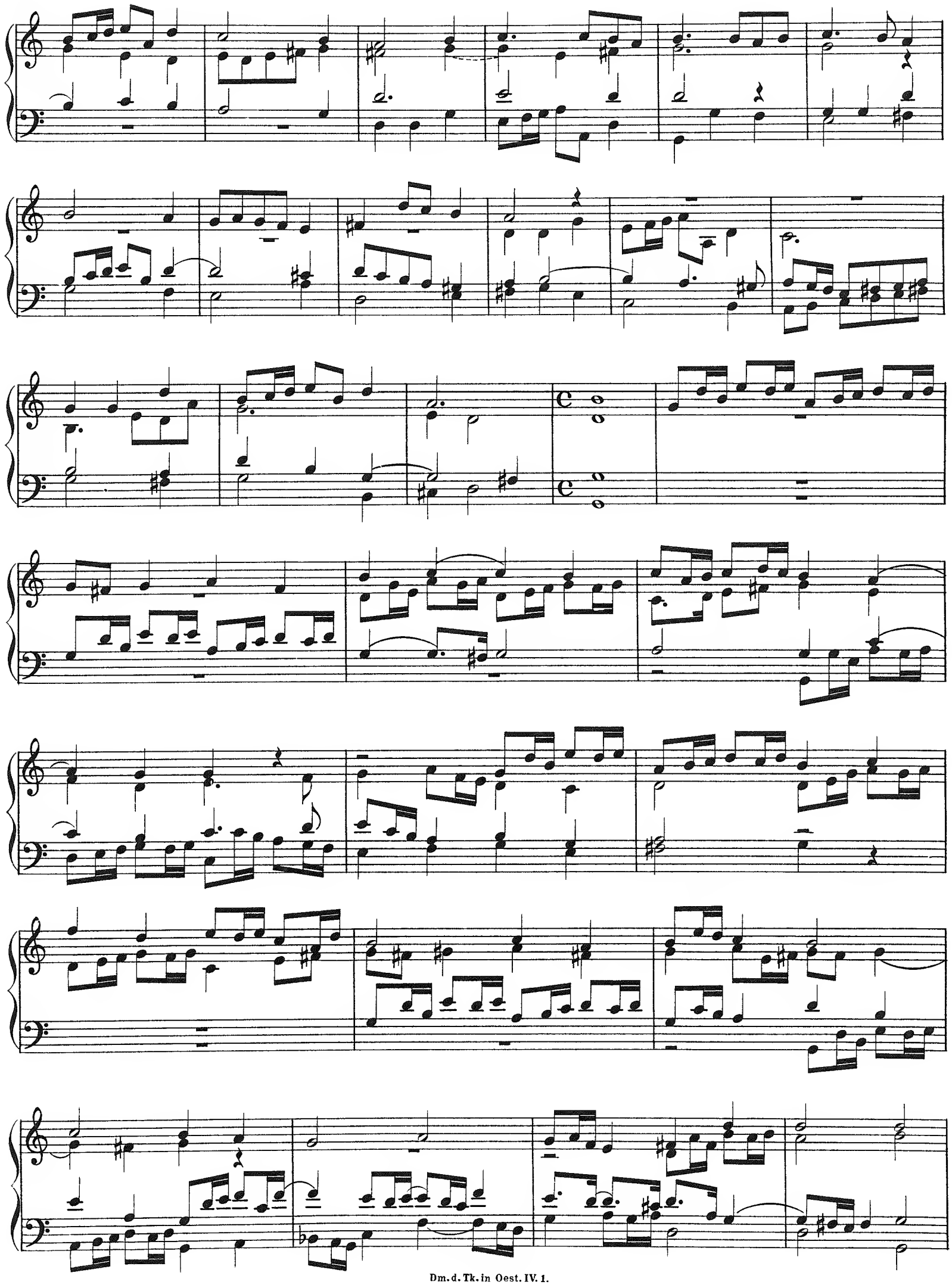
Capriccio V.

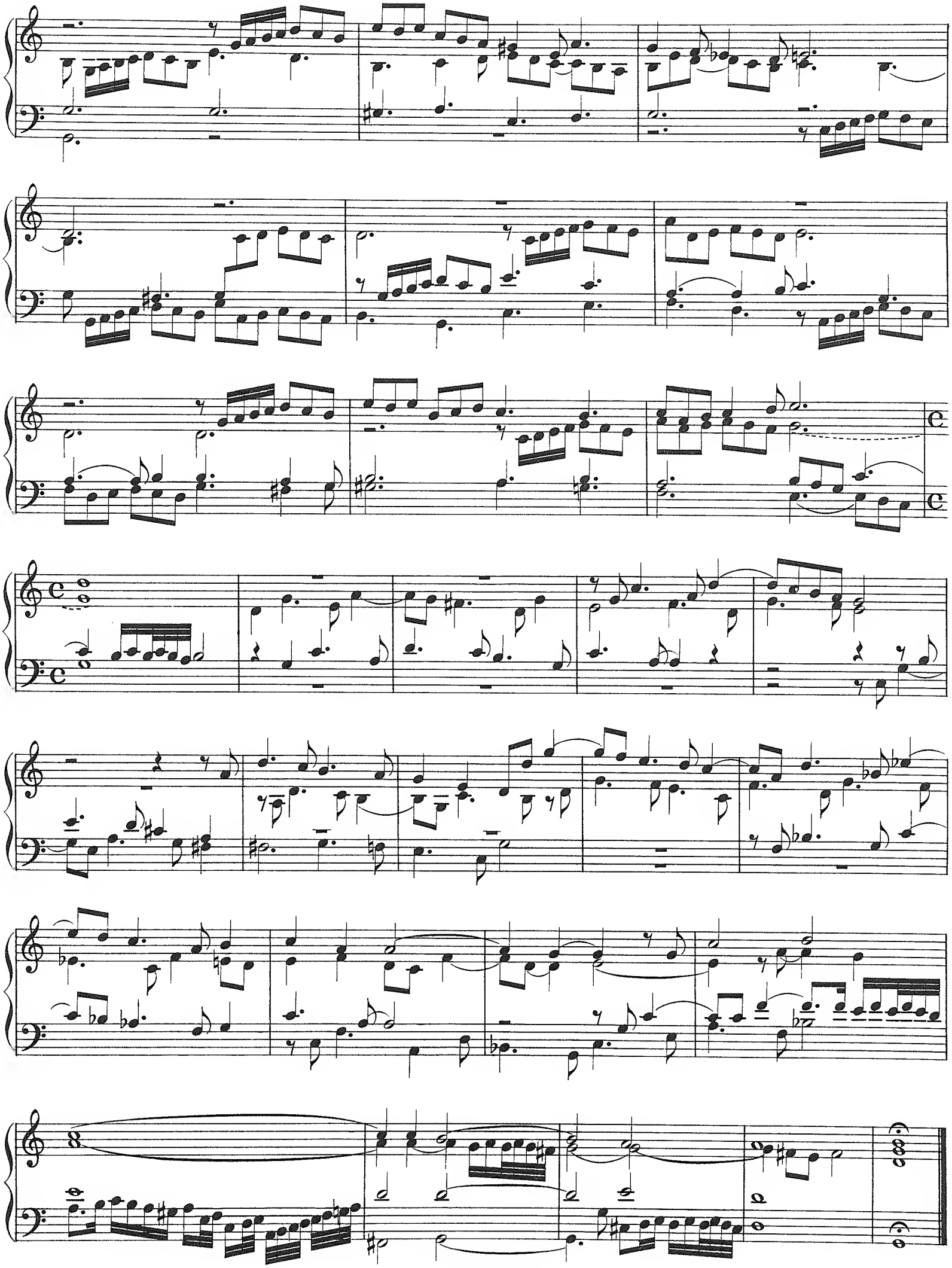
Capriccio VI.



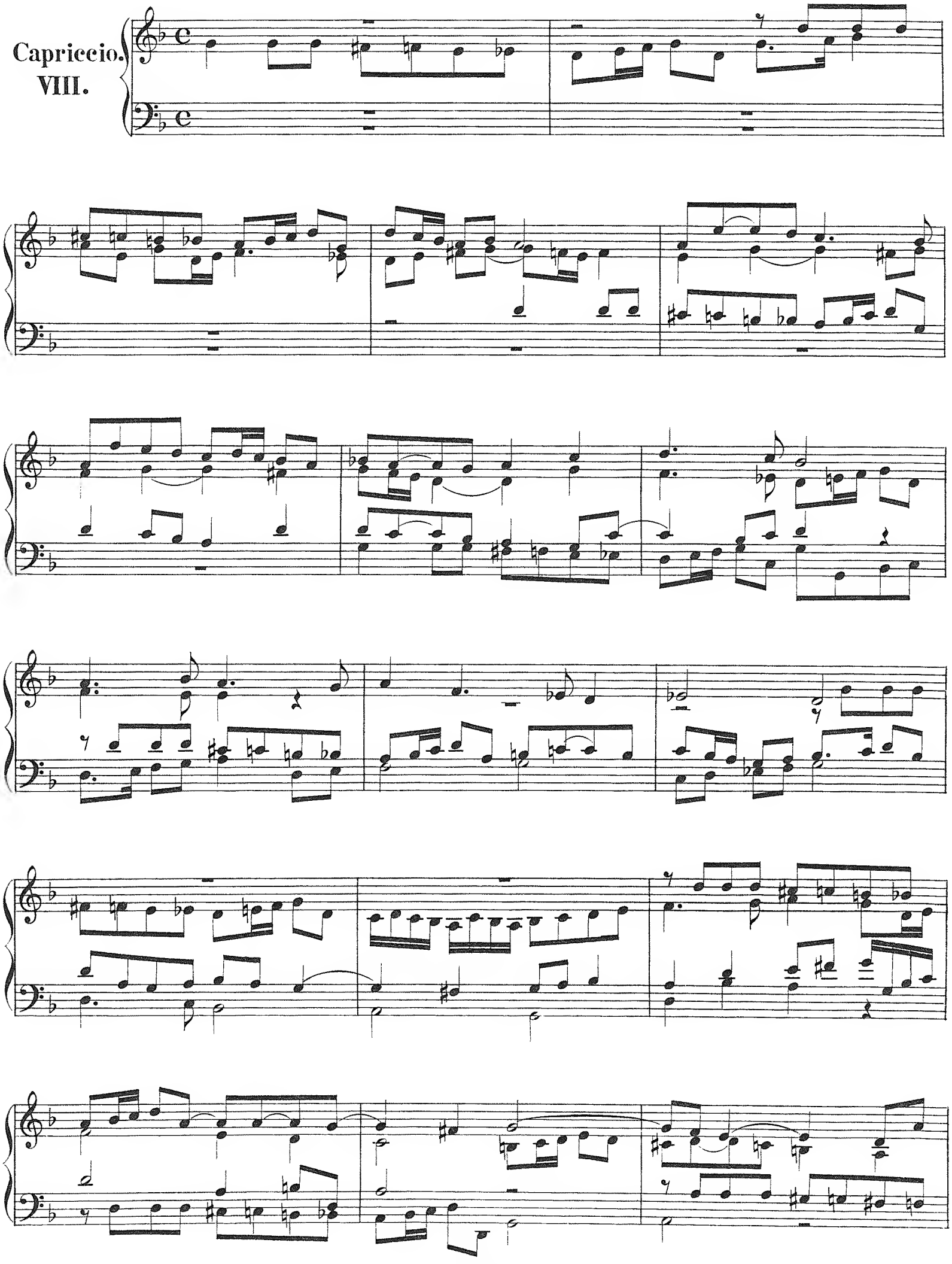


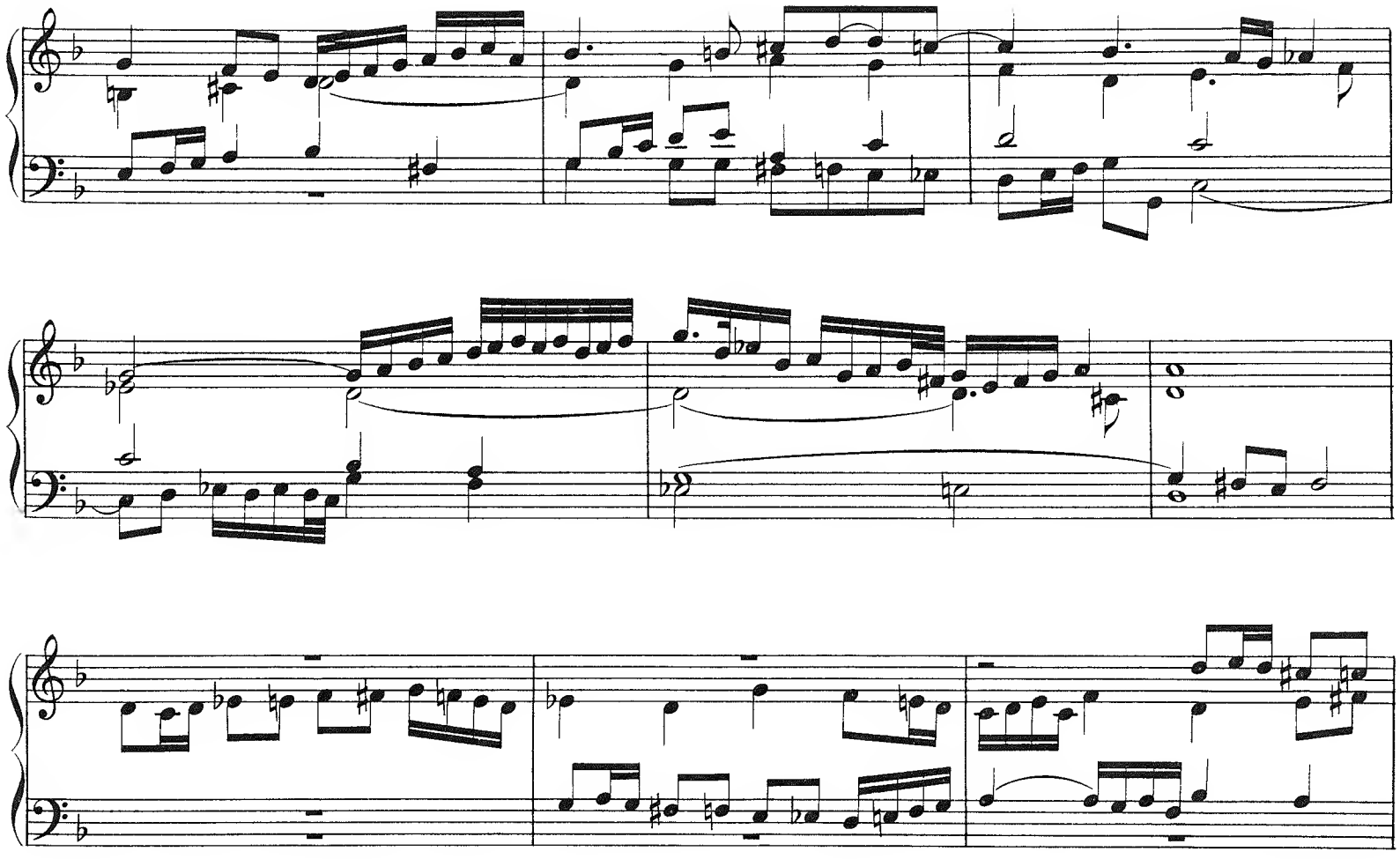
Capriccio. VII.

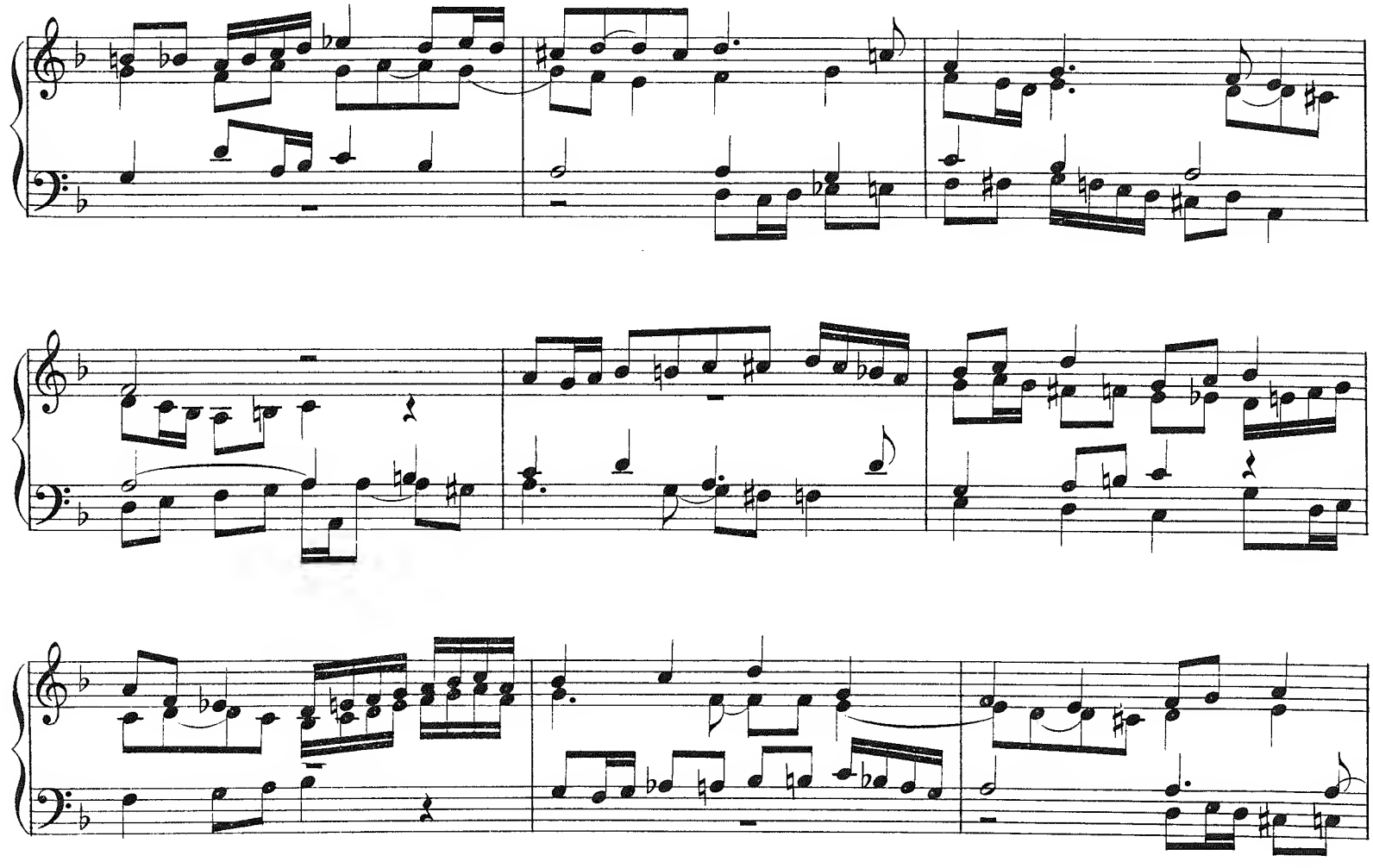


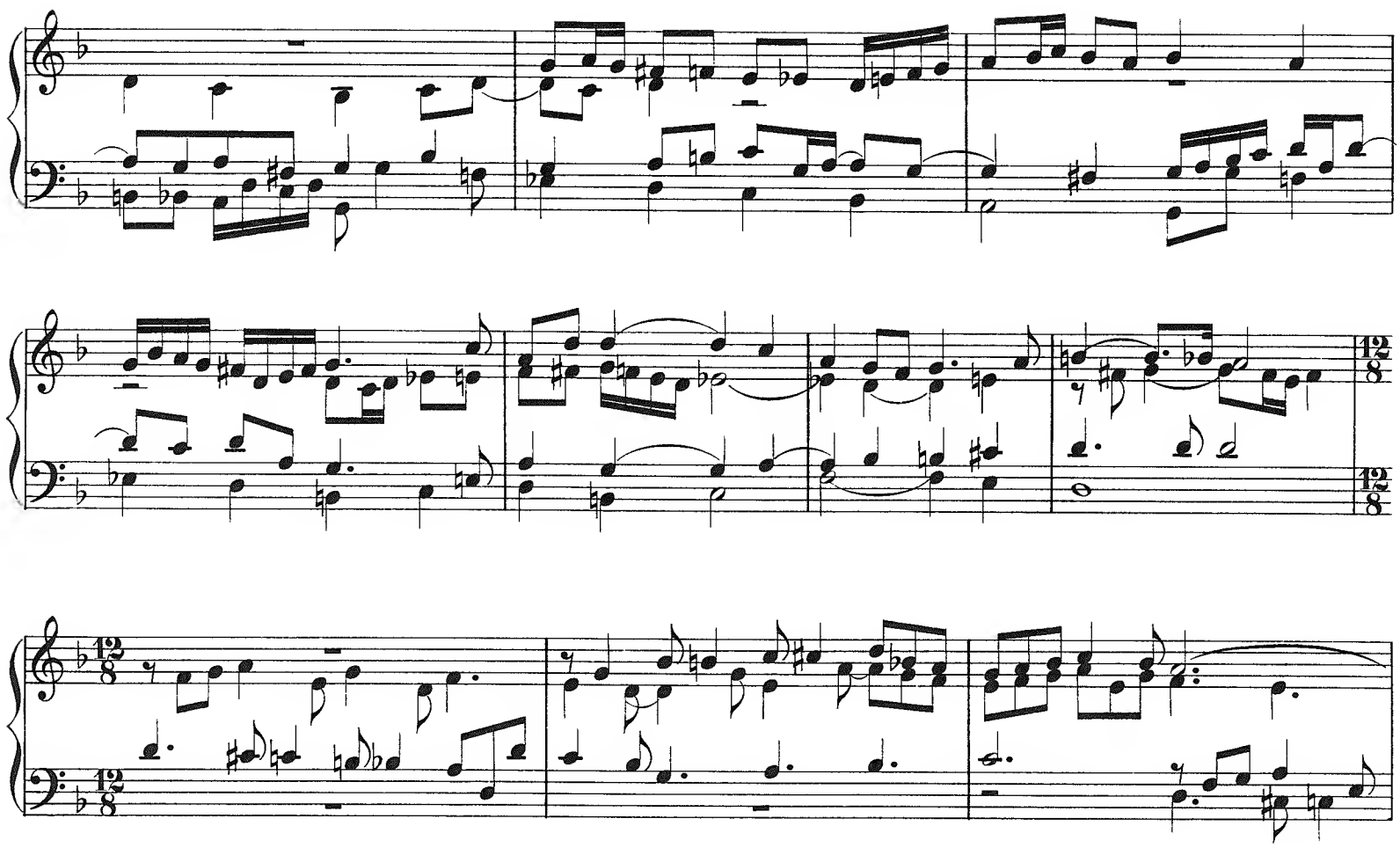


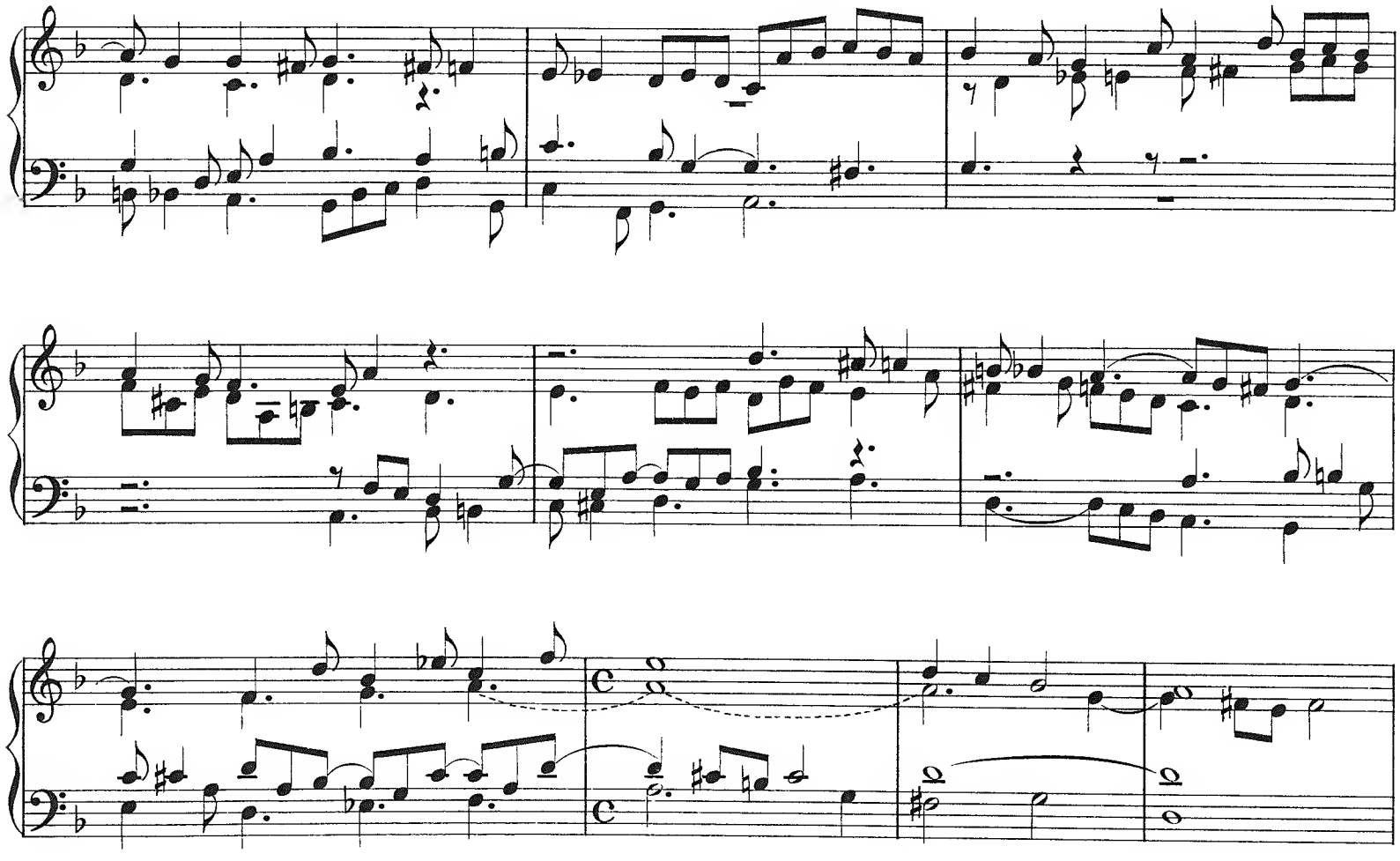
Capriccio. VIII.

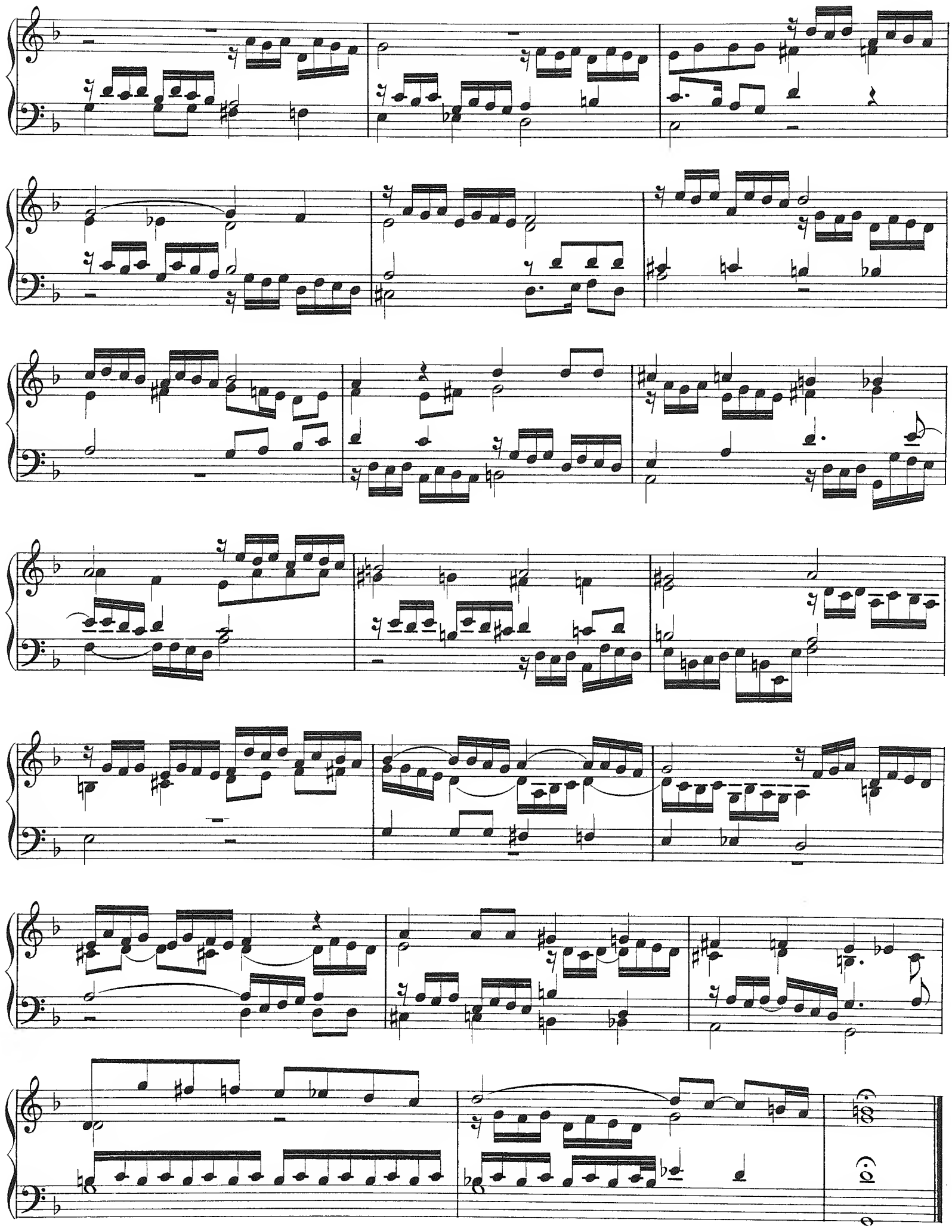




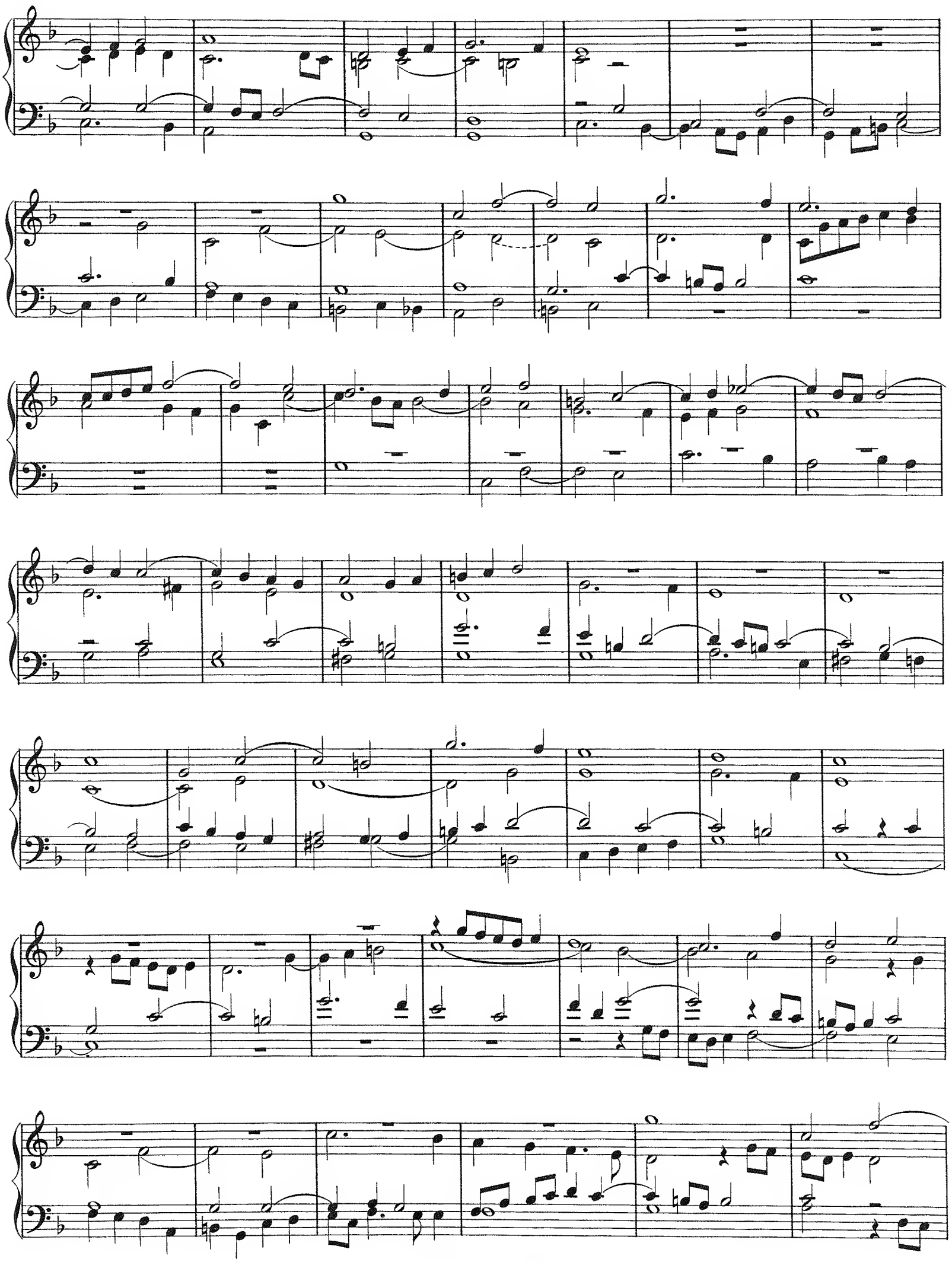


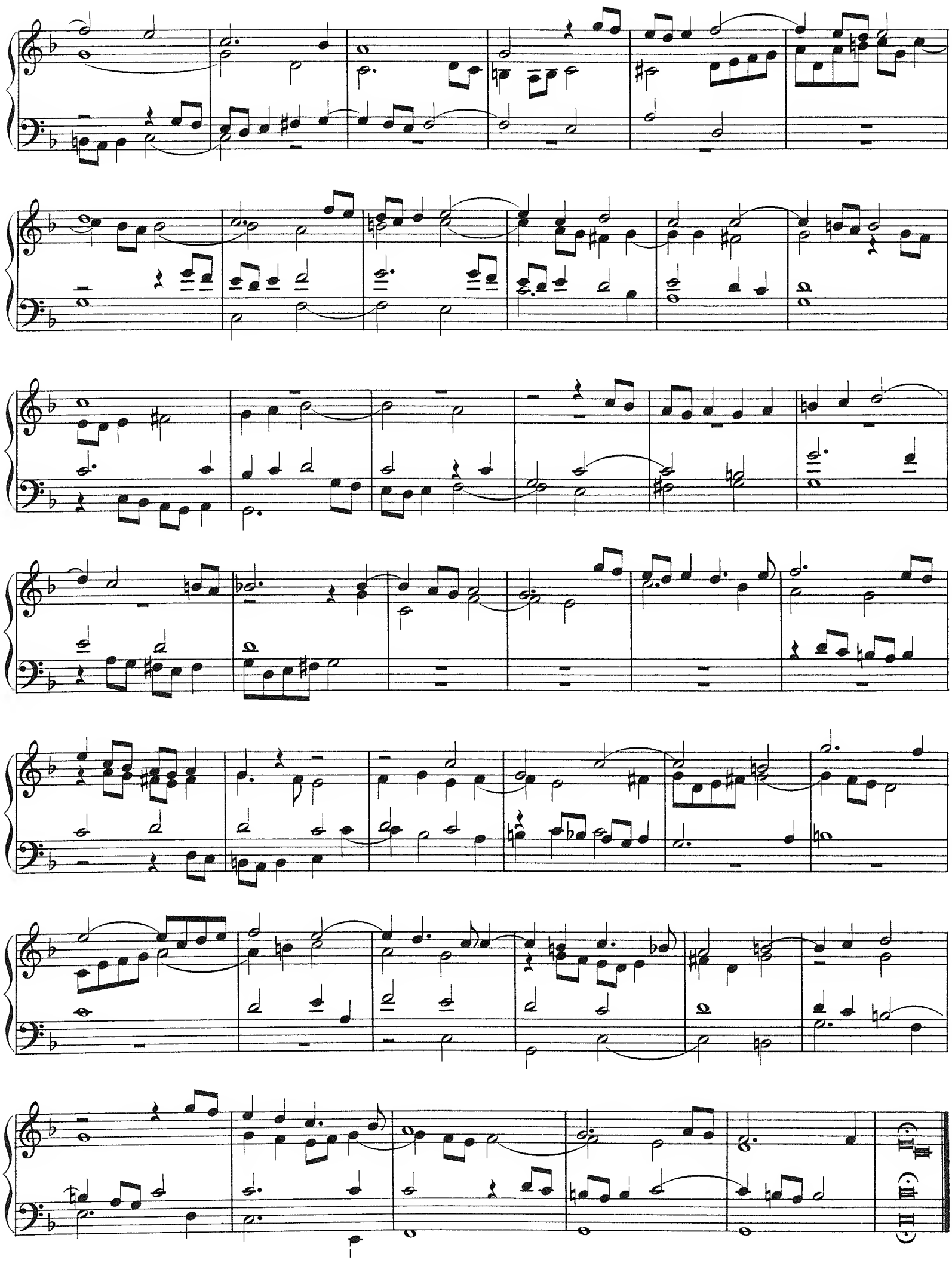




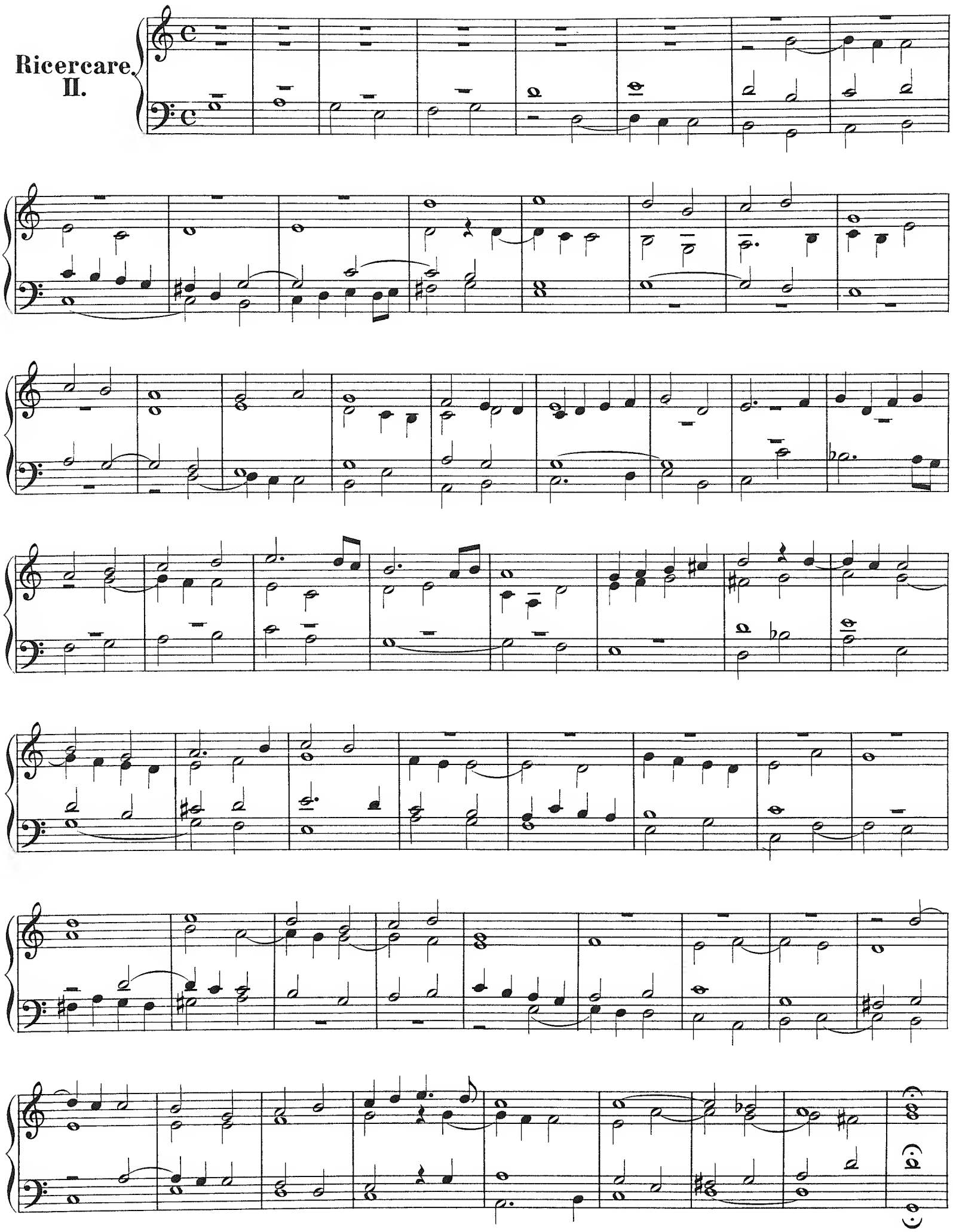


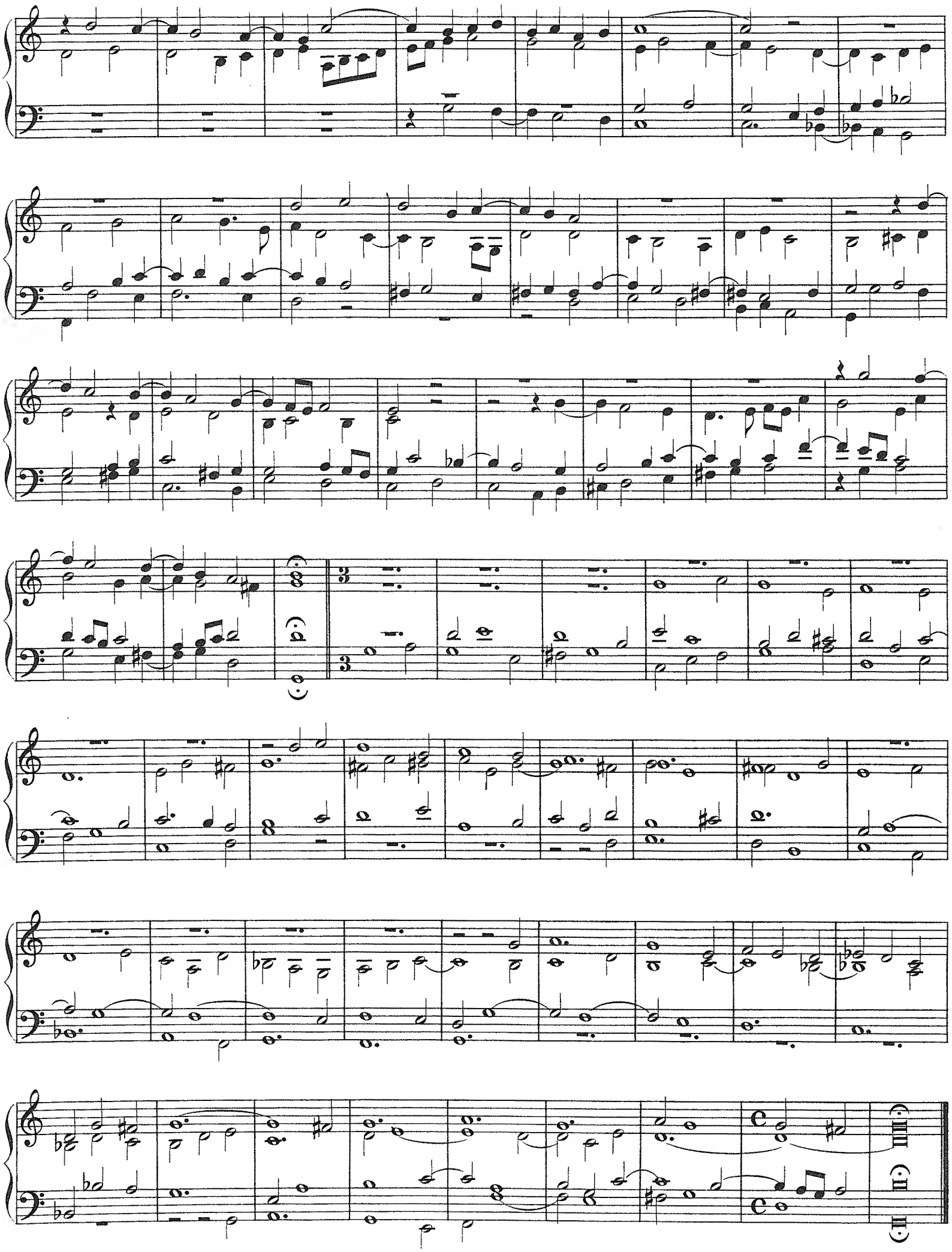
Ricercare I.



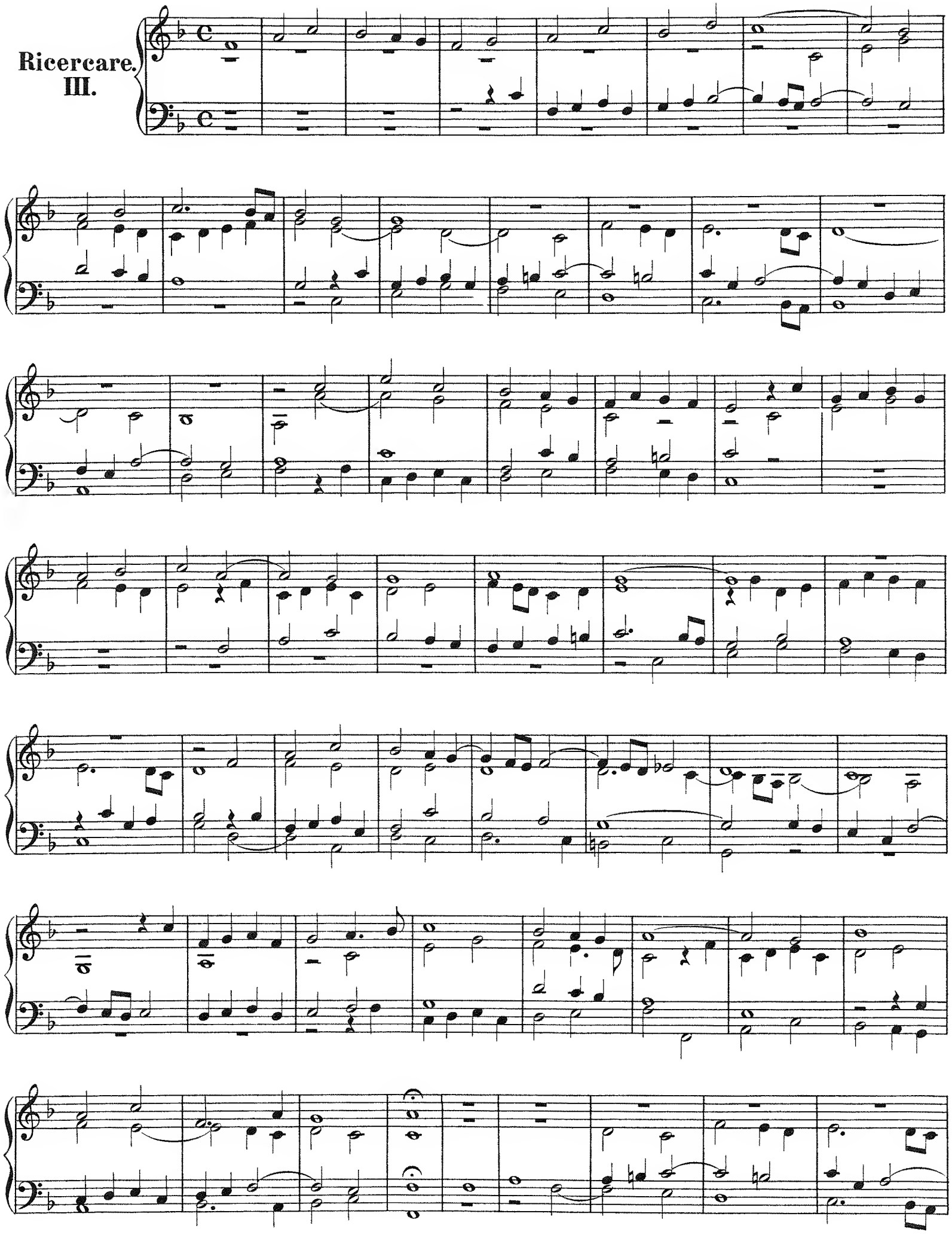


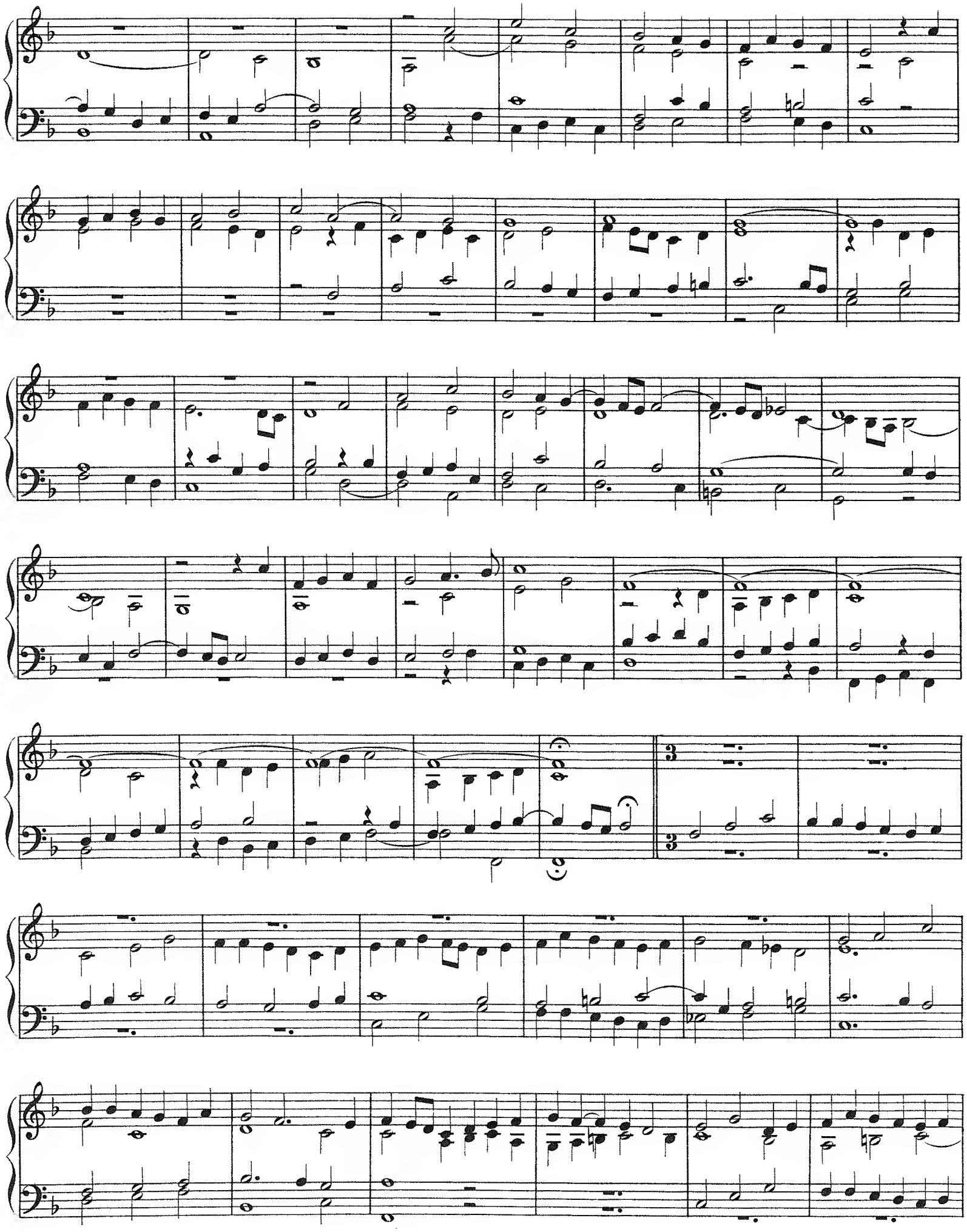
Ricercare. II.

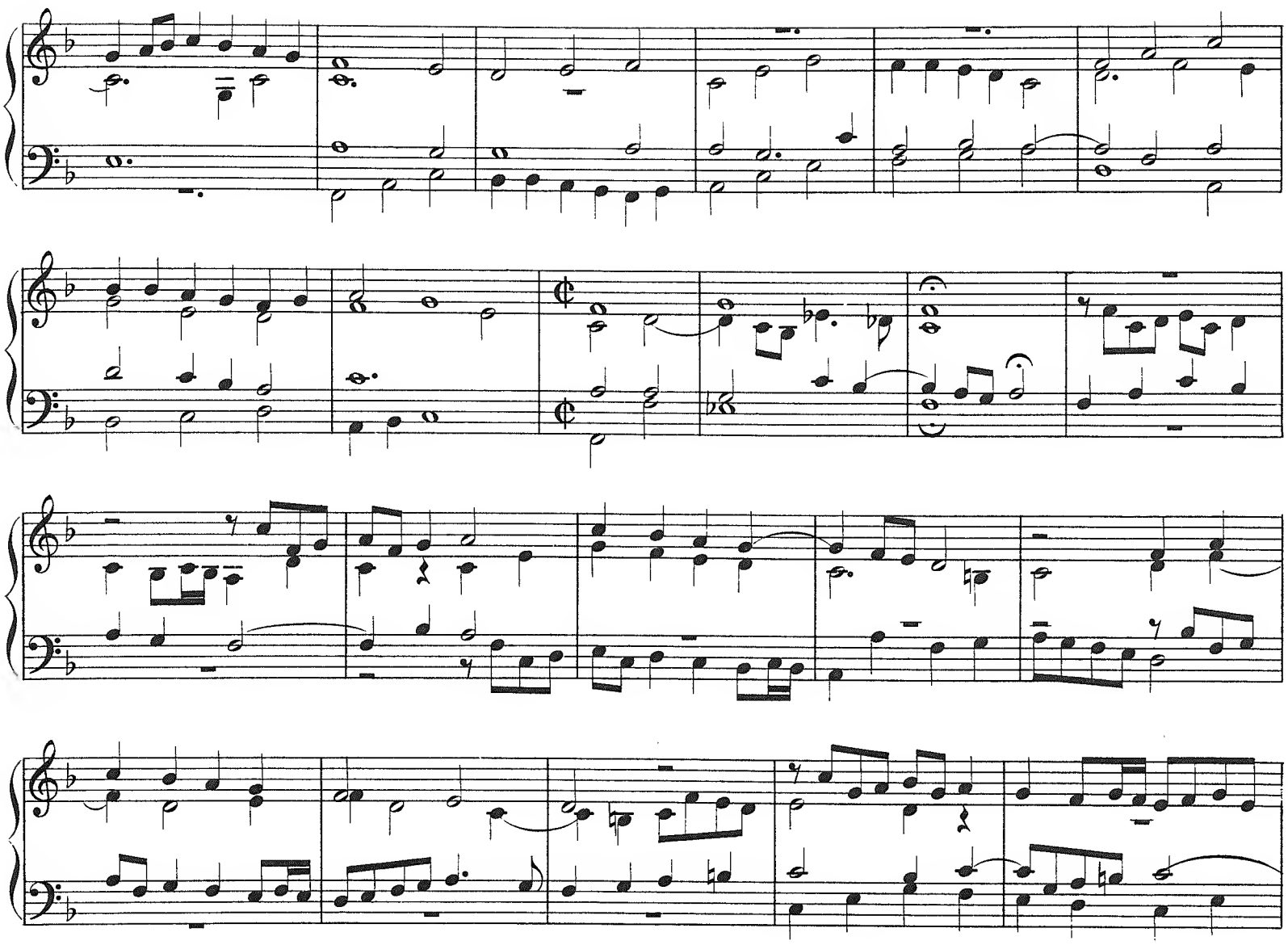


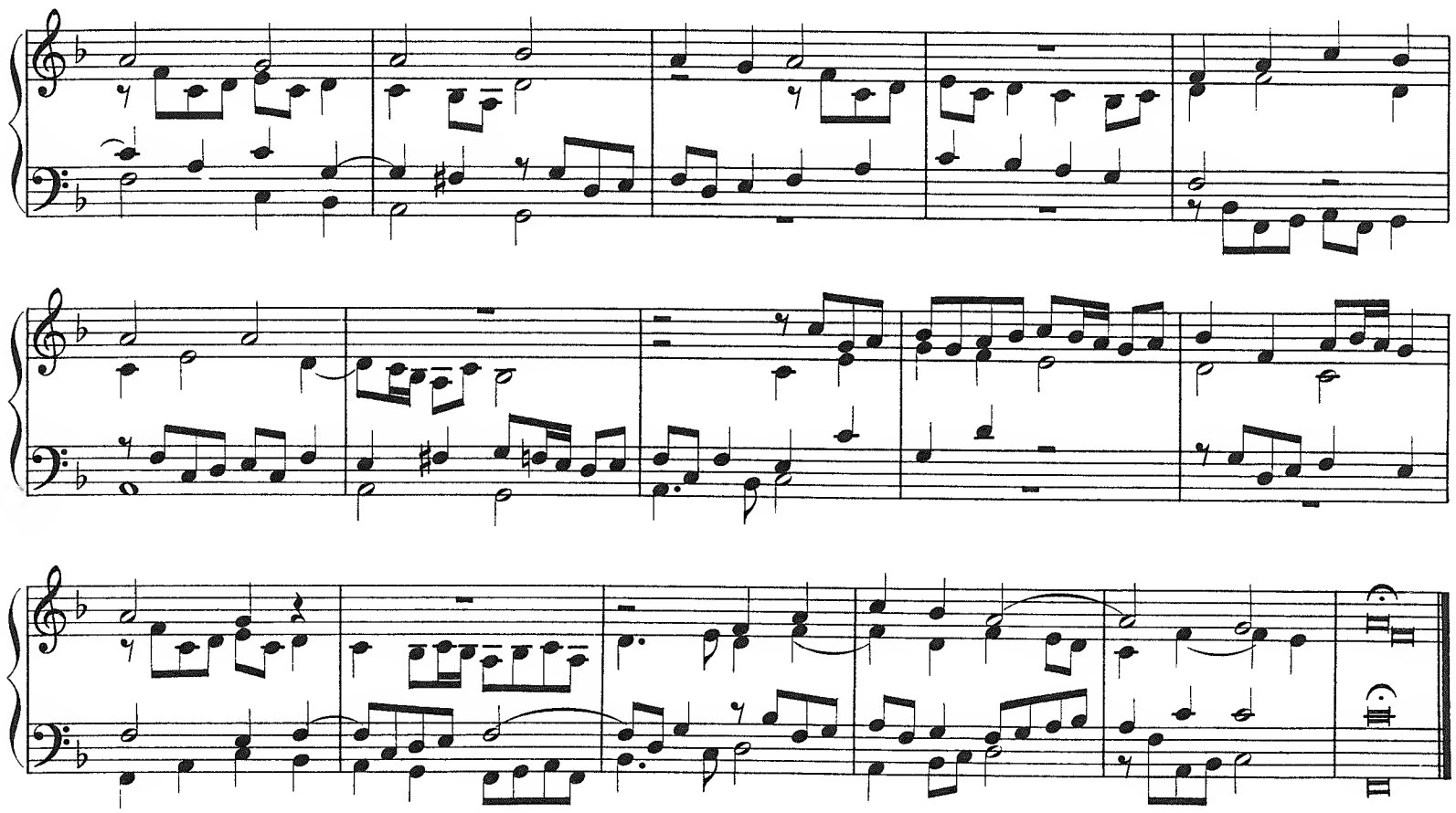


Ricercare. III.

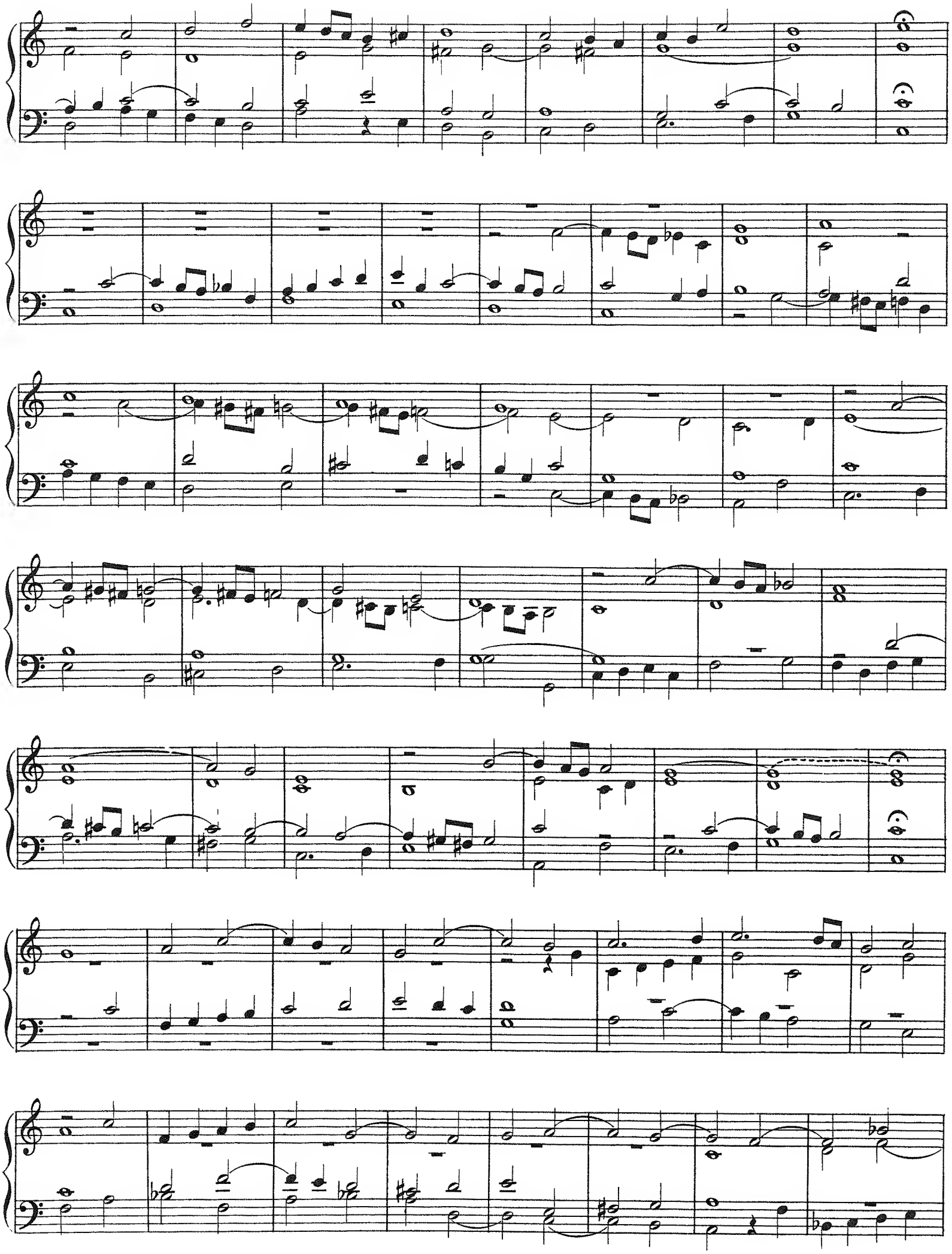


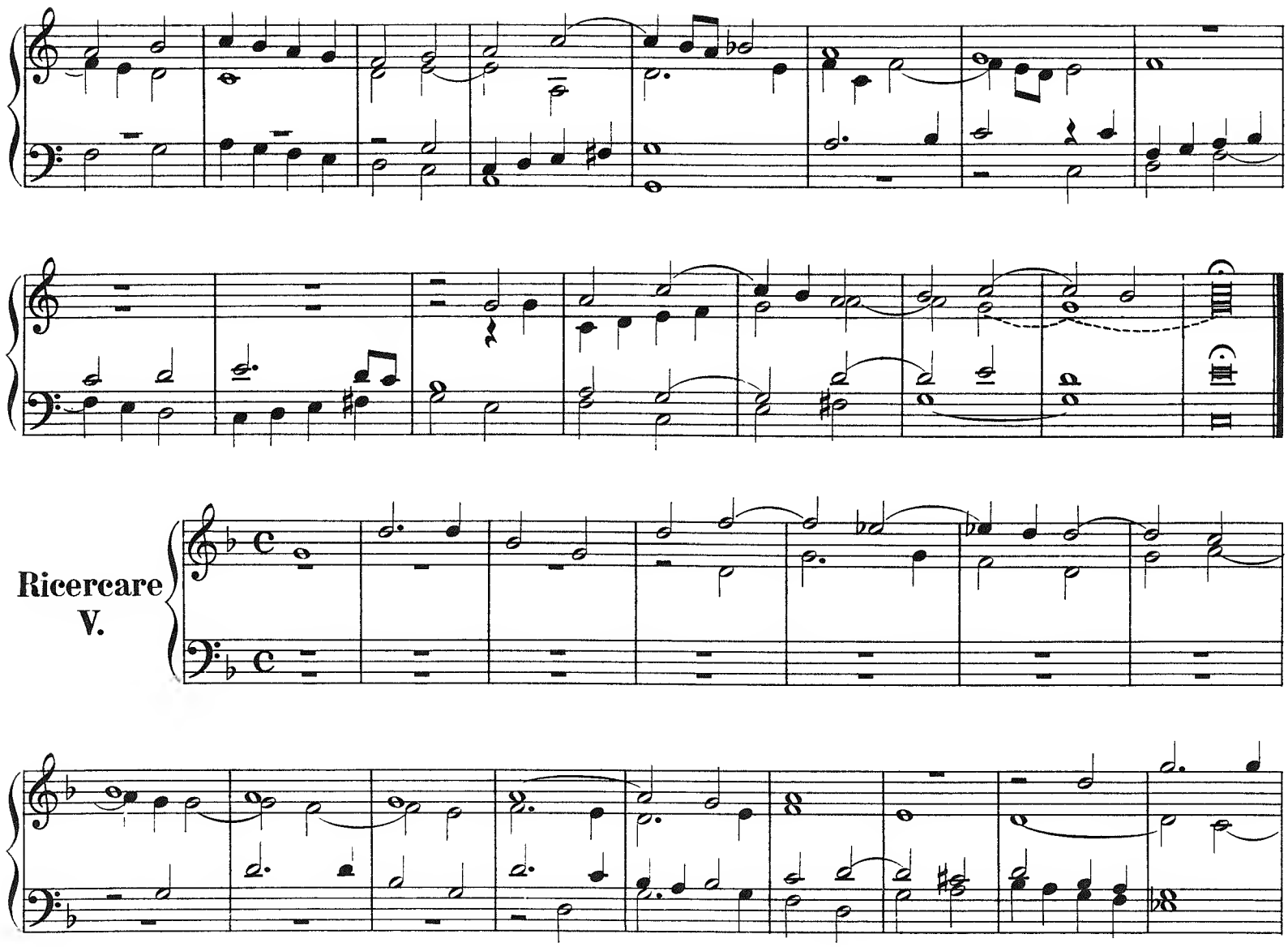




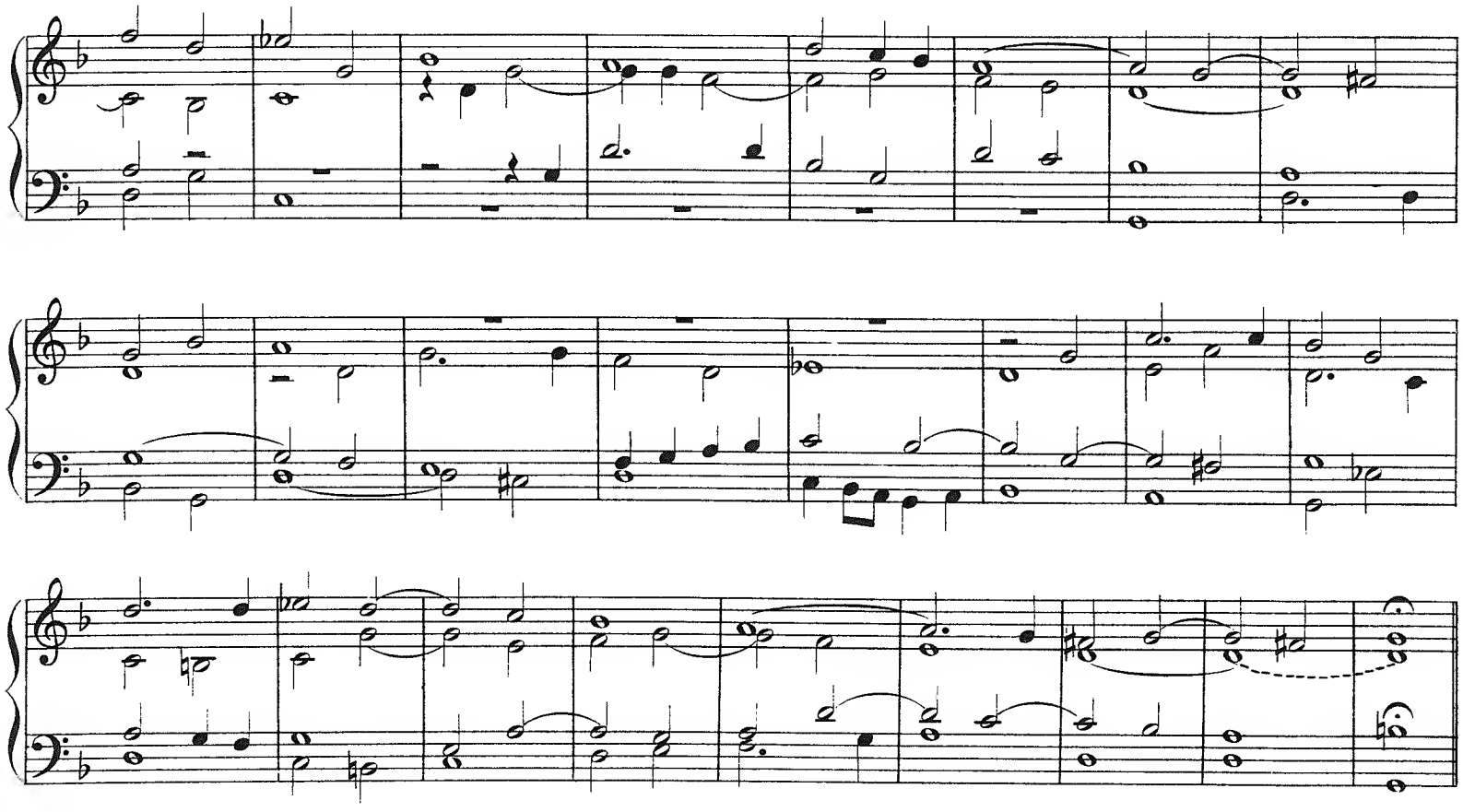


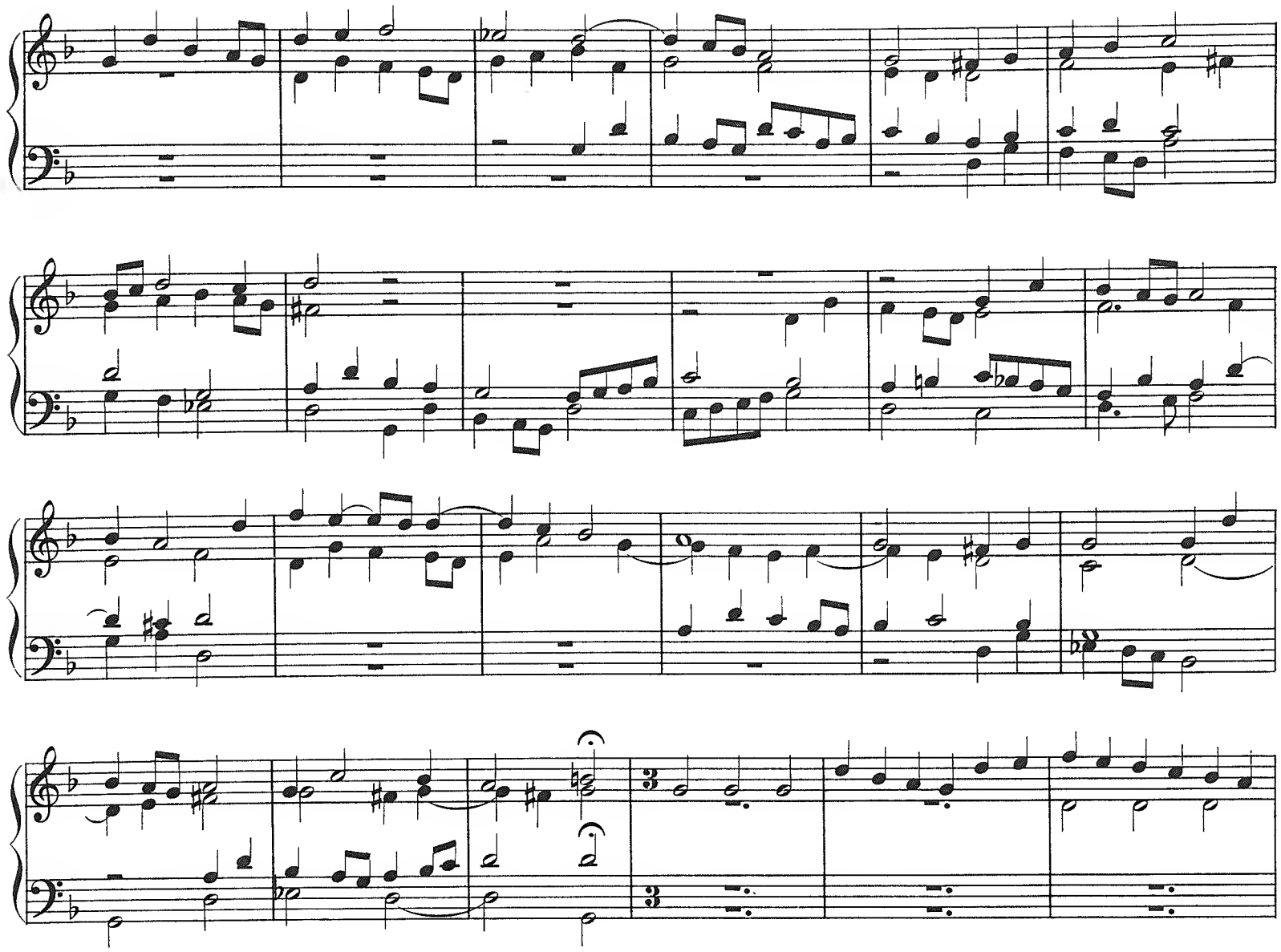
Ricercare IV.

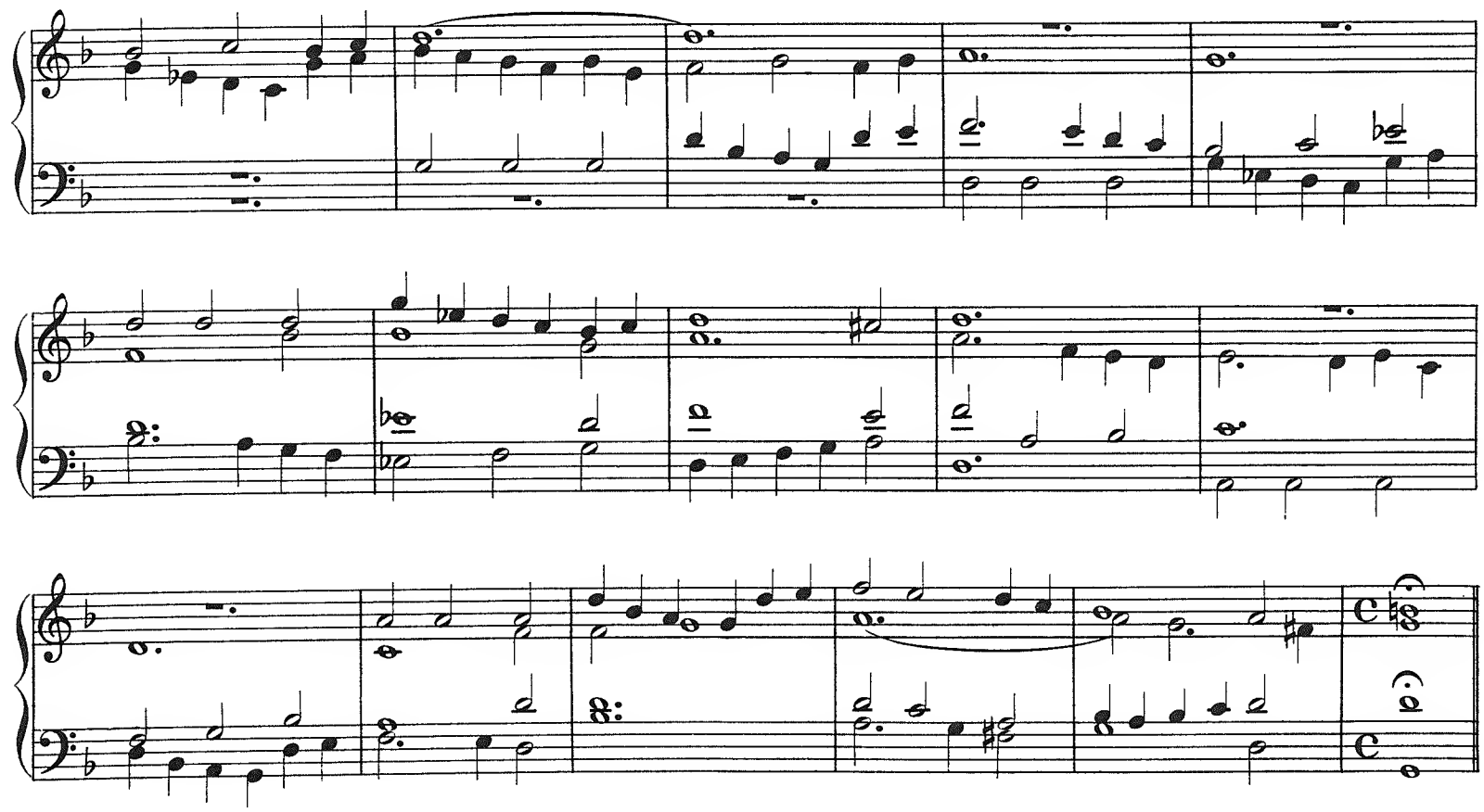


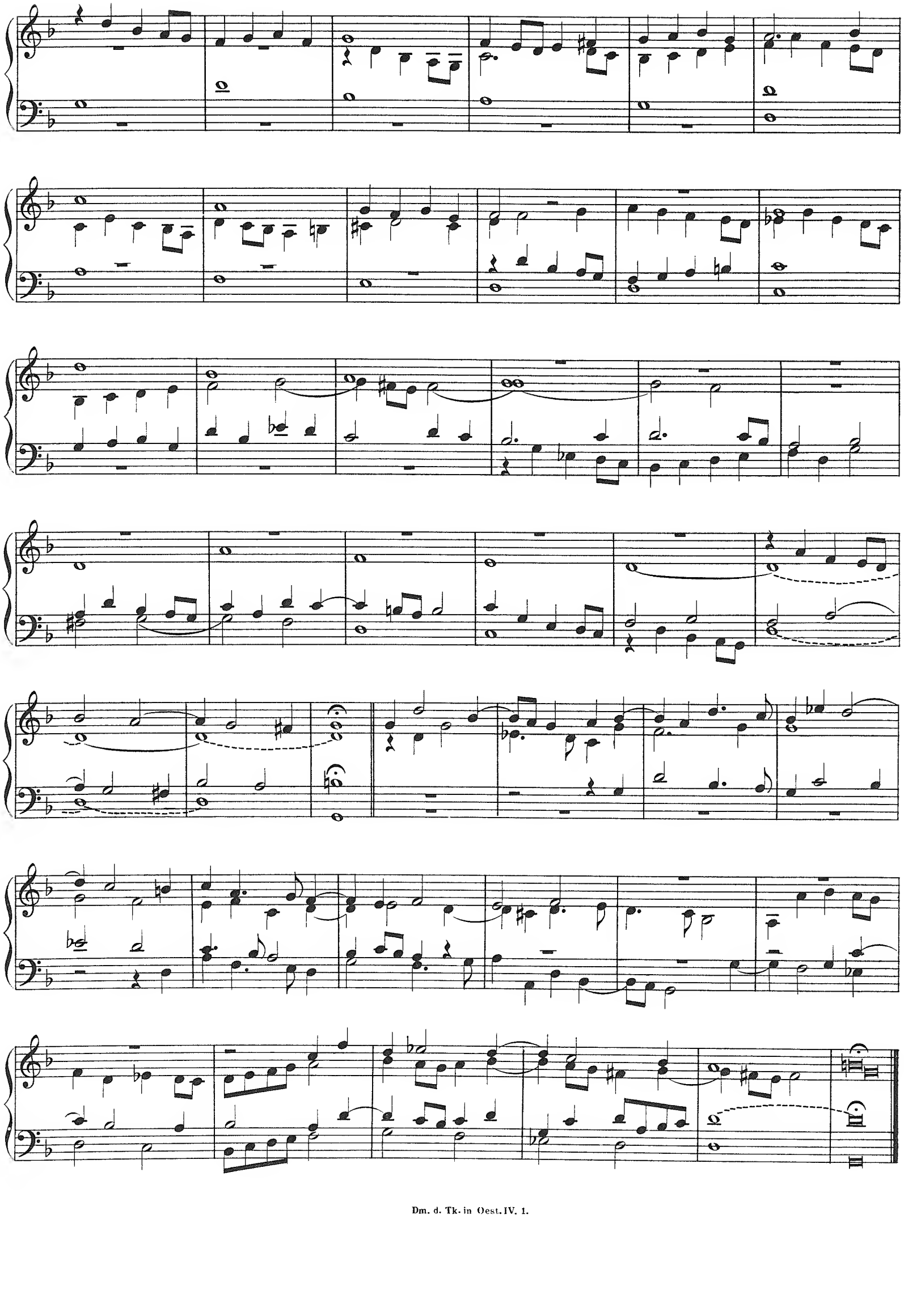


Ricercare
V.

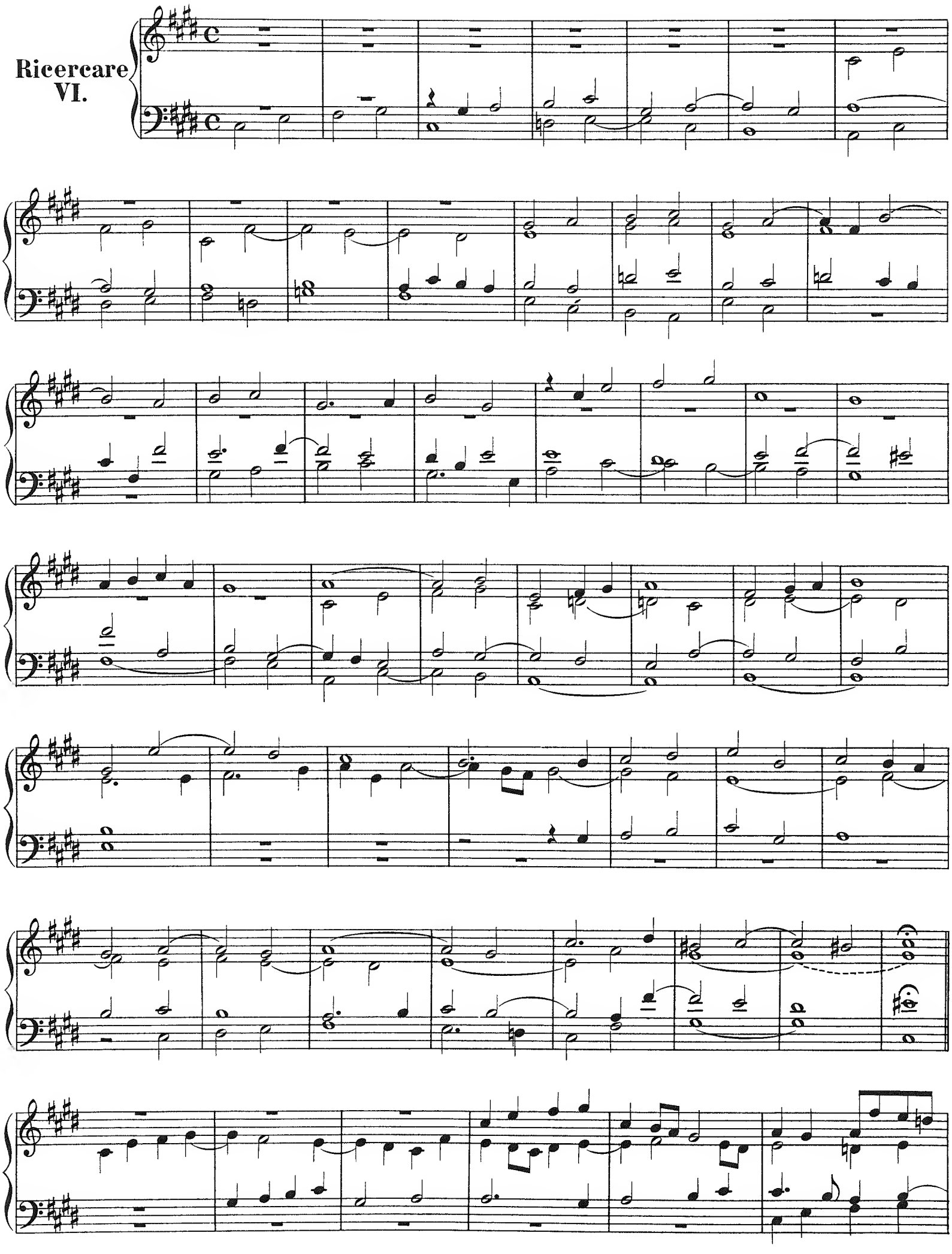


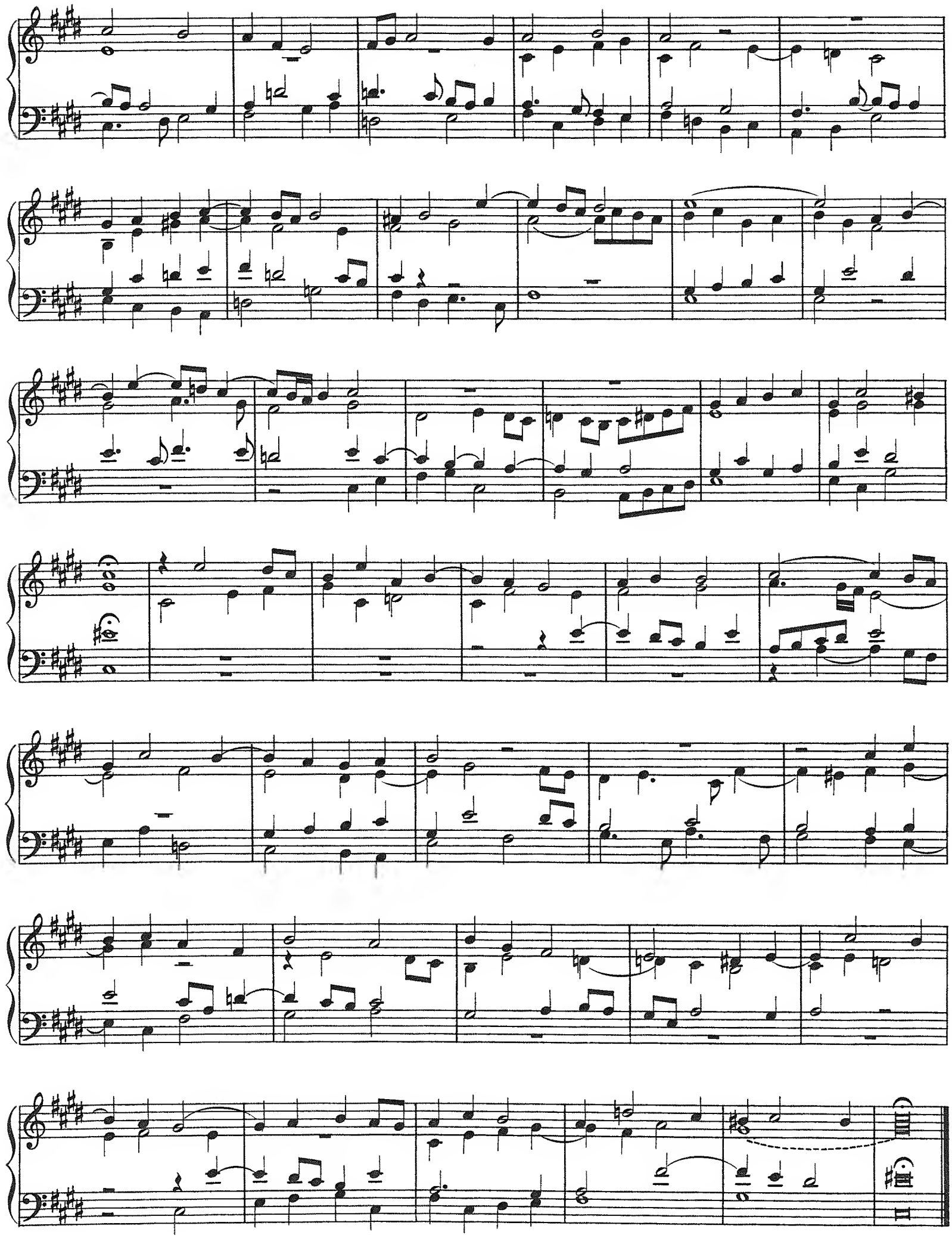






Ricercare VI.





REVISIONSBERICHT.

Revisionsbericht.

I. Vorlagen.*)

A. Manuscript 16550 der Wiener Hofbibliothek, Querfolio, 34 f., mit der Aufschrift: »*VIII Toccate, V Capricci e Canzone | per l'Organo | di Giovanni Giacomo Froberger*". Dieser als „*libro primo*" bezeichnete Band ist von dem Wiener Sammler Aloys Fuchs um das Jahr 1840 geschrieben worden. Fuchs gibt darüber in einer Anmerkung zu seinem auf der Berliner Königlichen Bibliothek befindlichen »Thematischen Verzeichnis über sämmtliche Compositionen von J. J. Froberger« (welches aber unvollständig und lückenhaft ist) näheren Aufschluss: Er wollte alle Compositionen Froberger's, die in den Handschriften der Wiener Hofbibliothek und zwar *liber II, III, IV* nicht vorhanden waren, in Einen Band zusammenfassen und so einen *liber I.* bilden. Hiezu benützte er einen 1837 aus der Sammlung eines kunstsinnigen Dilettanten im Licitationswege versteigerten Sammelband, der aus dem Nachlasse des Hoforganisten Gottlieb Muffat stammte (vergl. Handschrift *H*). Ferner einen Querfolioband, den der Wiener Professor Fischhof aus der gleichen Sammlung erwarb. Diese beiden enthielten zumeist Stücke Froberger's, die in den drei Originalbänden der Wiener Hofbibliothek nicht enthalten sind. Daneben hatte Fuchs einige Stücke auf anderem Wege gesammelt, die, wie wir bei den einzelnen Nummern sehen werden, aus Drucken herrühren.

B. Manuscript 18706 der Wiener Hofbibliothek, 108 ff. $26^1/_2 \times 18$ *cm* in goldgepresstem Lederband mit weissrothen Bändern und dem Habsburgischen Hauswappen. Der Titel lautet:

„***Libro Secondo.*** | *Di Toccate, Fantasie, Canzone, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, et altre Partite.* | *Alla Sac^a Caes^a M^ta* | *Diuotissim^te dedicato* | *In Vienna li 29. Settembre A° 1649* | *Da Gio: Giacomo Froberger*".

Enthält vier Theile: *Prima Parte* mit 6 Toccaten, *Seconda Parte* mit 6 Phantasien, *Terza Parte* mit 6 Canzonen, *Quarta Parte* mit 4 Suiten und den Partiten »auf die Mayerin«. Dieser Band ist, sowie die Vorlagen *C* und *D*, Originalhandschrift Froberger's, von dem auch die reich verzierten Ueberschriften der einzelnen Sätze herrühren dürften. Am Ende jedes Stückes setzt er hier wie in den Handschriften *C* und *D* ein *manu propria*, mit „*m*" als Ersatz der Schlussnoten, wie die Reproductionen zeigen. Die Toccaten sind auf zwei Systemen geschrieben: einem sechslinigen oberen System, abwechselnd (nach Bedarf) mit Sopran-, Violin-, auch Altschlüssel, und einem siebenlinigen unteren Systeme mit dem Bassschlüssel auf der 4. und (zumeist) dem *C*-Schlüssel auf der 6. Linie.

Alle übrigen Orgel-Compositionen der Originalhandschriften sind partiturweise auf vier, je fünflinigen Systemen geschrieben, entweder mit Sopran-Alt-Tenor- und Bassschlüssel, oder mit Violin-Mezzosopran-Alt- und Baritonschlüssel. Zur Ergänzung sei bemerkt, dass die Partiten (Suiten), über deren Vorlagen erst bei deren Ausgabe berichtet werden wird, auf zwei fünflinigen Systemen mit Sopran- und Bassschlüssel notirt sind. Schon in dieser semeiographischen Behandlung drückt sich die Verschiedenheit der Charaktere der einzelnen Kunstgattungen aus (hierüber Näheres bei der kunsthistorischen Besprechung der Compositionen Froberger's).

*) Die in der alphabetischen Reihenfolge fehlenden Vorlagen (*L, N, O, Q, T*) enthalten nur Suiten, Partiten oder einzelne Suitensätze, die erst bei der Ausgabe derselben beschrieben werden sollen.

C. Manuscript 16560 der Wiener Hofbibliothek, 47 ff. $26^1/_2 \times 20^1/_2$ *cm* (etwas höheres Format als *B*) in goldgepresstem Lederband mit kaiserlichem Adler. „*Libro | di Capricci e Ricercate, composto et humilis^te dedicato | Alla Sacra Cesarea Maestà | di | Leopoldo Primo |. Libro Terzo | da Gio. Giacomo Froberger |.*“ (Dedication): „*Sacra Cesarea Maestà | A' piedi della Maestà Vostra Cesarea prostrata, comparisce | quest' operetta, come parto delle mie debolezze, e tributo decorso | alla liberalità Imperatoria. Confida anche ella di esser ammessa | e gradita dalla Maestà V. con quell' innata clemenza che sono | state le precedenti, di che con profundissimo inchino Supplica | V. M^tà Ces^a | l'humil^mo fedel^mo et obligat^mo servo | Gio. Giacomo Froberger.*“

Dieser dem Kaiser Leopold I. gewidmete Band ist jüngeren Datums als die folgende Handschrift *D*. Die Bezeichnung „*libro terzo*“ ist von späterer Hand (etwa Ende des 17. Jahrhunderts) hinzugefügt. Da *libro IV.* dem Kaiser Ferdinand III. gewidmet ist (Vorlage *D*), so könnte dieser Band *C* richtiger als *libro V.* bezeichnet werden, und wir hätten daher jedesfalls den Verlust von zwei Originalbänden (*I* und *III*) zu beklagen. Notenschrift wie bei *B*. Er enthält: 6 Capriccio's und 6 Ricercaren.

D. Manuscript 18707 der Wiener Hofbibliothek, 114 ff. in Format und Ausstattung ganz dem Manuscript *B* conform, nur das goldgepresste Wappen in anderer Art: den kaiserlichen Adler als Emblem.

Libro Quarto | *di | Toccate, Ricercari, Capricci, Allemande, Gigue, | Courante, Sarabande | Composto et humilissim^te dedicato Alla Sacra Cesarea | Maestà | di | Fernando | Terzo | da Giov: Giacomo Froberger.*

Sacra Cesarea Real Maestà.

L'humilis^ma Diuot^ne et ossequio, che io deuo a V. M^tà Ces^a | per tante Clem^ne gratie fattemi senza mio merito, m'hanno | idotto alla Composit^ne d'alcune Opere, secondate per il | più dall' humore, che hà cagionato in me la Varietà degl' accidenti del tempo, Che perciò ne hò formata et aggionta la | Quarta Parte à quelle, che io già dedicai humilm^te alla | M^tà V^ra, alla quale sento anche douuta questa | glie la consacro con ogni maggior Diuot^ne Supplicando la, | che si compiaccia di gradire con la sua solita Clemenza | questo rinerentissimo tributo della mia humilis^ma | osseruanza; mentre augurando a V. M^tà Ces^a una | lunga serie d' Anni colmi di prosperi, e felici successi, resto | Della Sac^a Ces^a e Real M^tà V^ra | Humili^mo et oblig^mo | Seruo Giov. Giacomo Froberger.

Auch dieser Band ist Originalschrift Froberger's und enthält in „*Parte Prima*“ 6 Toccaten, in „*Parte Seconda*“ 6 Ricercaren, in „*Parte Terza*“ 6 Capriccios und in „*Parte Quarta*“ 6 Suiten. Notenschrift wie in *B*. Eine Abschrift dieser Handschrift ist Manuscript 6710 der Königlichen Bibliothek in Berlin.

E. *Diverse | Ingegnosissime, Rarissime e non maj piu viste | Curiose Partite, di | TOCCATE, CANZONE | RICERCATE, ALLEMANDE, | CORRENTI, SARABANDE E GIQUE, | Di | CIMBALI ORGANI e INSTRUMENTI | Dal Eccellentissimo e Famosissimo Organista | GIOVANI GIACOMO FROBERGER | Per la prima volte (!) con diligentissimo Studio stampato | Da Ludovico Bourgeat MDCXCIII |.*

Praenobili, Doctissimo Et Prae-
Cellentissimo
Dr. Joanni Jacobo
Walter
Eminentissimi et Celsissimi Electoris Moguntini
Secretario, etc.
Praenobilis, Doctissime, Praecellentissime Domine et Patrone plurimum colende.

Dum opus hoc Musicum praestantissimi Viri, nunc piae memoriae, Joannis Jacobi Froberger, insigni diligentia conquisitum, summo labore et industria fideli typo excusum, magnis etiam sumptibus praelo datum, erudito sacculo nostro communicare decrevissem, nil antiquius esse duxi, quàm ut tibi Praenobili et doctissimo

Viro, Fautori, et Benefactori meo id dedicarem. Praeterquàm enim, quod curis et sudoribus meis primitias artis tnae tam inclytae excudendas, et publico exponendas tradidisti, unde videor non minimum peritis musices auribus attulisse emolumentum, nec minus etiam in orbe Christiano de Musarum Collegio meruisse: accedit insuper, quod nemini potius, quam tibi, summo Artifici, haec Polyanthea Musica debetur, quippe qui cum eiusdem Authore non solum idem Baptismale nomen tibi inditum habes, sed sicut ille harmonia suavissima, et incomparabili artificio aeternitatem sibi nominis nunquam intermorituri comparavit: Ita nemo est prope modum hodie, inter eos potissimum, qui Musarum choris interesse, vel Apollini Musices Principi partem vitae suae dedicare statuerunt, quibus nomen tuum ignotum sit. Jam enim, quod pace tna dixerim, inclyta fama tua Parnassi culmen incolit, unde te iam immortalem factum, nulla temporis iniuria, nec ulla posteritatis oblivio, nec mors denique omnium rerum caducarum Domina, deturbabit. Inter quae illud maxime mirum, quod cum alii immensis laboribus à prima usque juventa huic uni Musices studio mentem et ingenia sua devoverunt, tu praecellentissimus Artifex, hanc tibi laudem praestantiae sic adeptus es, ut nemo prope te imitari possit, admirentur omnes, et tamen non nisi horas vacuas, et quasi per lucum, reliquis vitae tuae negociis potioribus surreptas ad hanc artem applicare volueris. Vix aetas hominis sat longa est aliis, ut si totam tibi dederint, te imitentur: tu vero in Aula Principis tui gravissimis occupationibus distentus, id quod tibi spatii superest ad relaxandas curas tuas artifici plectro tuo sacrificas. Interim tamen ubicunque inter Musicos tu fidibus tuis insonuisti, arrectae aures sunt, etiam doctissimorum, et te solum audire gestiunt, tibi cor iucundum dedicant, et gaudiorum caelestium praegustare dulcedinem sibi videntur. Te ludente chorum integrum, pluresque simul lusisse arbitramur, sic tu fidibus tuis imperas, et non solum harmoniam admirabilem excitas, sed tu solus incomparabili facilitate digitorum tuorum, tantumdem es, quod chorus integer. Habes itaque praecellentissime Domine, hic Imaginem tuam Joannem Frobergium hominem in orbe erudito notissimum, qui parem tecum sui nominis gloriam adeptus est, et quorum sine dispendio partiri famam tuam poteris, ille enim in genere suo sibi parem prope modum non invenit, tu in tuo: uterque suspiciendus, uterque in longam usque posteritatem celebrandus. Ne enim utriusque artifex manus, una cum secutura temporali morte (quam nulla artis excellentia evitat) et ipsa corruptioni daretur: ecce eam fideliter aeri incidimus, in quo non minime me beatum arbitror, quippe quem fortuna huic summo beneficio dignum arbitrata est, qui memoriae hominum hos thesauros commendare possim. Fave itaque conatui meo, et devotioni, qua meritis tuis iam dudum totus devinctus sum: et memento, quod hoc munus meum benigno oculo innuere recusare non possis, cum de eodem praelo etiam Partus tuus orbi tam acceptus prodierit. Deus optimus Maximus, et omnis boni Author, magnificus te diu sospitem, tibi, tuisque Amicis, et humillimis servis, sicut et universis Musices Amatoribus conservet: ut videlicet aetatis tuae et annorum tuorum numerus multiplicatur, multiplicet thesauros istos, et productiones Parnassi et Musarum tuarum, fructus ingenii et subtilitatis tuae: et tibi post exactum breve spatium vitae tuae terrenae, choros canentium Angelorum adaperiat, ut illic Deo tuo harmoniam Angelici concentus tui prosequaris, quam hic in terris tam feliciter coepisti: Quod tibi ex praecordiis suis intime precatur, et cum debito respectu augurat, qui ad omne obsequium tuum promptissimus se nominare audet Dominationis tuae Praenobilis et Colendissimae

Servum humillimum et devotissimum

Ludovicus Bourgeat.

Der Originaldruck (Kupferstich, Querfolio) umfasst Titel, 2 Seiten Dedication und 40 Seiten Musik (nur die ungeraden Seiten sind numerirt). Die Stücke sind auf zwei Systemen von 6 und 7 Linien in verschiedenen Schlüsseln notirt. Enthalten sind 9 Toccaten, 1 Fantasia, 2 Ricercaren, 2 Capriccio's, im Ganzen 14 fortlaufend numerirte Stücke. Der Inhalt entspricht also nicht dem Titel. Exemplare auf der Königlichen Bibliothek in Berlin, Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München, London British Museum.

Ein Abdruck mit einem dem italienischen beigefügten deutschem Titel erschien im gleichen Jahre: „Unterſchiedliche | Kunſtreiche | gantz rar- und ungemein curioſe, und vorhin nie ins Tageslicht | gegebene Partyen von | Toccaten | Canzonen | Ricercaten | Allemanden | Courenten | Sarabanden u. Giquen | zu ſonderbarem nützlichen Gebrauch für | Spineten | Orgelen | und Inſtrumenten | Von dem weit u. Weltberühmten künſtlichen Organiſten | Joan Jacob Froberger | der gelehrten Muſicaliſchen Welt und allen deroſelben Liebhabern zu gantz angenehmer Nutzbarkeit erfunden | Zu finden bey Ludwig Bourgeat | Anno MDCXCIII. |" Angezeigt im Antiquarischen Catalog von Albert Cohn, Berlin, 1887 (Nr. CLXXXII). Eine Abschrift desselben in der Sammlung Scheurleer im Haag (Catalog S. 444), vermuthlich dieselbe, die der Wiener Sammler Dr. Gehring besass (Catalog Gehring und Grove Dictionary I, 565).

Ein zweiter Abdruck dieser ersten Ausgabe von Werken Froberger's erschien mit geringfügigen Correcturen und Aenderungen unter folgendem Titel: „*Diverse* | *Curiose e Rarissime Partite* | *di* | ***Toccate, Ricercate, Capricci*** | ***E Fantasie*** | *Dal Eccellentissimo è Famosissimo Organista,* | *Giovanni Giacomo Froberger,* | *Per gli Amatori* | *Di Cimbali Organi E Instromenti* | *Con diligentissimo Studio stampate* | *A Moguntia* | *A Coste de Ludovico Bourgeat, Librario de L'Academia* | *M.DC. LXXXXV.* |" Der Titel ist in dieser Ausgabe richtiggestellt. Exemplare in der Leipziger Stadtbibliothek, Königlichen Bibliothek in Brüssel (Fétis Catalog Nr. 2942), Sammlung Scheurleer im Haag (Catalog S. 445, 508). Eine Abschrift in der Bibliothek Peters in Leipzig. Fétis (Biographie S. 346) meint, dass die aus dem Wiener Catalog von Traeg in das Gerber'sche Lexicon II, 210, aufgenommene Sammlung Froberger'scher Werke „*Toccate, Ricercate, Capricci e Fantasie, Moguntia 1699*" eine zweite Ausgabe der Edition von 1695 sei, somit die dritte Auflage der ersten Ausgabe von 1693 wäre. Da aber diese 1699er Ausgabe in zwei Theilen erschien, dürfte sie, wenn die Vermuthung richtig ist, die Ausgabe von 1693 und die nunmehr folgende von 1696 umfasst haben. Ein Exemplar ist mir nicht bekannt.

Ferner stimmt mit dem Titel der ersten Ausgabe eine von Gerber II, 210 citirten Ausgabe vom Jahre 1714 (?) im Allgemeinen überein: „*Diverse ingegnosissime, rarissime et non mai più viste curiose Partite di Toccate, Canzone, Ricercate, Allemande, Correnti, Sarabande e Gigue di Cimbali, Organi et Instromenti. Moguntia per la prima volta con diligentissima studio stampate 1714*", Querfolio. Walter gibt in seinem Lexicon Frankfurt a. M. als Ort der Ausgabe aus gleichem Jahre an. Weder eines noch das andere Exemplar (die vielleicht identisch sind, wenn ihre Existenz überhaupt nachweisbar) sind mir bekannt. Fétis (S. 346) citirt die Ausgabe nach Gerber.

F. „*Divese (!)* | *Curiose è Rare* | *PARTITE MUSICALI* | *del* | *Eccellentissimo è Famosissimo* | *Organista,* | *GIOVANNI GIACOMO FROBERGER* | *Prima Continuatione* | *Per uso è Recreatione de gli Amatori* | *Di* | *Cimbali, Organi, Instromenti* | *Espinetti.* | *Stampate.* | *A Moguntia* | *A Coste de Ludovico Bourgeat, Librario de l'Academia.* | *M.D.CXCVI.* |" Querfolio, Titel und 24 Blätter nur auf der vorderen Seite bedruckt. Die Noten auf je zwei fünflinigen Systemen mit verschiedenen Schlüsseln. Der Band enthält fünf Capriccio's. Exemplare in der Berliner Königlichen Bibliothek, London British Museum. Eine Abschrift aus der Sammlung Fétis (Catalog Nr. 2978) in der Königlichen Bibliothek in Brüssel.

G. Manuscript 170 der Königlichen Bibliothek in Berlin. Ein Sammelband, der neben Werken von Dittersdorf, Ferrandini, Galuppi, Caldara, Bernabei, Vittoria, Zarlino, Turini, Casati von Froberger 2 Capriccio's und 2 Fugen enthält. Neueren Datums (1. Hälfte dieses Jahrhundertes) aus der Sammlung des Grafen Voss-Buch.

H. Manuscript 6712 der Berliner Königlichen Bibliothek. Ueberschrift auf dem Vorsatzblatt: „*Dal Eccellentissimo e famosissimo Sig^re^ Giovanni Giaccomo Froberger, Organista di Sacra Maj. Caes. Apost.* Der Inhalt dieses Bandes ist von dem kaiserlichen Hoforganisten Gottlieb Muffat aus 6 und 8 Linien in 5 und 5 Linien übersetzt worden, zum Gebrauche der jetzigen Welt. Das vorliegende Exemplar stammt aus der

Musikaliensammlung des vorgenannten Organisten Gottlieb Muffat". Querfolio 31 × 24 *cm*. Es ist der Codex, dessen bei Besprechung der Handschrift *A* Erwähnung gethan wurde. Von Seite 1 bis Seite 130 reichen die Compositionen Froberger's: 11 Toccaten, 8 Capriccio's, 1 Fantasie, 1 Canzone, 1 Ricercar. Hierauf folgen von anderer Hand: Seite 131—134, eine Fuge von J. Mattheson und auf Seite 134 „*Pars tertia* | *de Praxis Compositionis regulis*" und von Seite 166—172 von einer dritten Hand anonyme Pastorellen.

In den Froberger-Stücken sind abwechselnd Sopran-Alt-Tenor-Bassschlüssel auf den beiden fünflinigen Systemen (generell Sopran- resp. Bassschlüssel) angewendet.

I. Manuscript 6715 der Berliner Königlichen Bibliothek: „*VI* | *Fughe* | *e* | *VI* | *Capricci* | *dal Signor* | *Giovanni Giacomo Froberger* | Von Dr. Forkel's Hand". Nebst diesen Werken sind am Schlusse des Codex noch Compositionen von Krieger und ein 7. Capriccio von Froberger. Folio (21 × 33 *cm*). Diese Handschrift hat gleichen Titel und Inhalt wie Manuscript 434 im Joachimsthal'schen Gymnasium aus dem Besitze Kirnberger's, vierstimmig in Partitur (Catalog R. Eitner Nr. 178).

K. Manuscript 546 der Berliner Königlichen Bibliothek, enthaltend 12 Blätter mit Fugen von J. S. Bach und auf Seite 16—17 eine Fuge von Froberger.

M. Manuscript 6711 der Berliner Königlichen Bibliothek: „*Toccate Canzone Ricercate Capricci* | *ed altre Partite* | *per l'Organo* | *di* | *G. Giacomo Froberger.* |" 40 Bl: 21 × 29 *cm*. Der Band enthält von der Hand des Sammlers Aloys Fuchs in freier Folge Abschriften aus den Originalhandschriften der Wiener Hofbibliothek *(lib. II—IV)* mit Bezeichnung des betreffenden Bandes und der Nummer. Bemerkenswerth ist, dass die Stücke aus *liber III* nach denen das *liber IV* copirt sind.

P. Sammelband in der Bibliothek D. F. Scheurleer in Haag, von der Hand des Magdeburger Organisten A. G. Ritter, aus verschiedenen Vorlagen *(E, F)*, aber auch aus Abschriften zweiter und dritter Hand zusammengestellt, enthält 1 Fantasie, 3 Capriccio's, 1 Canzone und die Variationen über die Mayerin. Der Band ist nur desshalb bemerkenswerth, weil ein Capriccio (bezeichnet daselbst XIII) eine andere Version enthält als die Vorlage *F*.

R. Manuscript des Joachimsthal'schen Gymnasiums in Berlin (Eitner, Catalog Nr. 39). Eine Orgeltabulatur aus dem Ende des 17. Jahrhunderts enthält als Nr. 13 und 26 zwei Capriccio's von Froberger.

S. Handschrift *Da 2ª* der Königlichen Musiksammlung in Dresden. Ein Sammelband (392 Seiten, Querfolio) „*Collectaneorum Musicorum libri quatuor*", geschrieben von Dismas Zelenka (einem Schüler des J. J. Fux) in Wien, in der Zeit von 1717 bis 10. Februar 1719, der neben Werken von Frescobaldi, Palestrina, B. Pasquini, L. Battifero, Fux, A. Ragazzi, Bernabei und Canonstudien von Zelenka auf Seite 297 ein Ricercar von Froberger enthält.

U. Manuscript 51 der Stadtbibliothek in Leipzig, bezeichnet als »Deutsche Tabulatur 1646«. Ein Sammelband in Querfolio, der aus 4 Theilen besteht. Nur der erste Theil ist aus dem Jahre 1646 (angefangen den 19. März, vollendet den 21. Juli) — er enthält, nach den Kirchentönen geordnet, 13 Fantasieen. Der 2. Theil enthält 7 Variationen über »Wie schön leucht't uns der Morg:« von S. S. (Samuel Scheidt nach Becker). Der 3. Theil enthält 19 Stücke, neben Orgelstücken von Buxtehude, C. N., C. Cherll, Pachelbel, T. Merula, Frescobaldi, u. M. W. M., auch 1 Capriccio, 1 Praeludium, 2 Canzonen und „*doloroso pianto fatto sopra la morte di Signoris* (!) *G. G. Froberger.*" Es sei gleich hier bemerkt, dass das letztere Stück nicht, wie der Titel sagt, über den Tod F.'s, sondern von F. über den Tod des jungen römischen Königs Ferdinand IV. componirt worden ist (Originalhandschrift im 4. Theil von *D*). Da dieser 3. Theil Pachelbel als Organisten in Nürnberg *(„Org. Norinbergae")* bezeichnet, so ist derselbe erst nach 1695, in welchem Jahre P. Organist an der Sebalduskirche wurde, zu datiren. Der 4. Theil enthält Orgelstücke von G. W. D. Saxer, A. M. Brunckhorst, Andr. Werckm(eister) und einigen Anonymis.

V. Manuscript V m^{7} 1862 (früher V m 2115) der Nationalbibliothek in Paris, 107 f., numerirt 1—75 und 1—32. Am Einband die Wappen von Bauyn d'Angervilliers und N. Mathefelon. Am Rücken bezeichnet als: „*PRELUDES | DE MR. | COUPERIN*". Ohne Titel. Enthält Compositionen von Couperin, Labarre, Richard, Frescobaldi und Froberger. Von Letzterem folgende Stücke: 7 Toccaten, eine „*Fugue*" (in unserer Ausgabe *Ricercare I*) und eine „*Fantaisie Duo*". Sie sind notirt auf 2 Systemen mit Sopran- resp. Mezzosopran- und G-Schlüssel im oberen System und dem Bass- resp. Bariton-Tenor- oder Alt-Schlüssel im unteren System. Im Context sind sie analog den Vorlagen *E* und *H*.

Von diesen Vorlagen haben nur folgende authentischen Werth: in erster Linie *B*, *C*, *D*, dann *E*, *F*, *H* und *V*. Die anderen sind nur von secundärer Bedeutung, aus zweiter, dritter, vierter Hand, dennoch mussten sie herangezogen werden, besonders wenn sie Stücke enthalten, die sonst nicht erhalten sind — was glücklicherweise äusserst selten der Fall ist. Bei dem Revisionsbericht über die einzelnen Stücke werden ihre Vorlagen angeführt, und zwar zumeist in der Reihenfolge ihrer Bedeutung für die Veröffentlichung. Daselbst werden auch einzelne Vorlagen namhaft gemacht, die in der Generalliste aus verschiedenen Gründen nicht aufgeführt wurden. Es ist zu bedauern, dass zwei Handschriften verloren gegangen sind oder bis jetzt nicht eruirt wurden: Diejenige, die nach Gerber (Lexicon, 1. Auflage) von Froberger bei seinem Besuche in Dresden dem Churfürsten Johann Georg II. übergeben und 6 Toccaten, 8 Capriccio's, 2 Ricercaten und 2 Suiten enthalten haben soll, ferner das Manuscript in 4 Theilen, welches im Besitze Matheson's (Ehrenpforte S. 87) gewesen und Compositionen enthalten haben soll, in denen Froberger »seine Fata auf seinen Reisen durch Musik« auszudrücken gesucht haben soll. Am bedauerlichsten ist, dass von den mindest 5 Büchern, die Froberger in Wien geschrieben und seinen kaiserlichen Gönnern übergeben hat, nur 3 erhalten sind. Ueberhaupt dürfte nur ein kleiner Theil der Productionen Froberger's auf uns gekommen sein, wenn nicht noch dereinst Werke gefunden oder gar Reste der Bibliothek der Herzogin Sibylla von Württemberg, der Schülerin, Freundin und Gönnerin Froberger's entdeckt werden.

II. Kritischer Commentar.

Es bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung, dass die Grundsätze dieser Publication dieselben sind, wie die der vorangegangenen Jahrgänge, da sie sich bewährt und allgemeine Zustimmung gefunden haben. Die Denkmäler je einer historischen Periode verlangen aber eine gewisse Modification der generellen Principien der Herausgabe. Auch die Eigenheiten eines Tonsetzers, sowie die Eigenart der Instrumente resp. der Vortragsweise im Gesange erheischen Berücksichtigung und Anpassung bei der Uebertragung in unsere moderne Tonschrift. So ist es begreiflich, dass immer wieder gewisse Maximen in neuem Gewande erscheinen. Im Grossen und Ganzen ist es ja immer am gerathensten, wenn die moderne Veröffentlichung ein möglichst treues Bild auch von der ursprünglichen Notirung des Kunstwerkes gibt. Selbst wo dieselbe Lücken und Mängel hat, sollen sie nicht verdeckt werden — wenn diese eben nicht zufällig entstanden, sondern der specifischen Beschaffenheit des Werkes oder der Stylrichtung ihren Ursprung verdanken. So habe ich hier Pausen auch dort nicht beigesetzt, wo wir sie trotz der bei uns herrschenden Freistimmigkeit einfügen würden. Froberger verfährt da bei verschiedenen Gattungen und bei verschiedenen Theilen einer und derselben Kunstform verschieden: bei den Toccaten möglichst frei, bei allen anderen ganz streng. Denn die letzteren sind in seinen Originalmanuscripten partiturmässig niedergeschrieben. Für unseren Clavier- resp. Orgelsatz wurden auch diese auf zwei Systeme übertragen u. zw. so, dass durchaus die beiden oberen Stimmen auf das obere, die beiden unteren Stimmen — es sind alle vierstimmig — auf das untere System gesetzt wurden.

Der Spieler kann nach Belieben eine oder die andere Stimme von der rechten resp. der linken Hand übernehmen lassen. Es wäre leicht gewesen, bald „*R. H.*“ bald „*L. H.*“ beizufügen — in den einzelnen Fällen werden sich verschiedene Spieler verschieden einrichten und verhalten. Da die vierstimmigen Stücke auch von vier verschiedenen Instrumenten ausgeführt werden konnten, war es auch von diesem Gesichtspunkte aus rathsam, die vierstimmige Partitur in zusammengezogener »kleiner Partitur« wiederzugeben. Zudem kommt noch die Rücksicht auf die Orgelspieler, die dort und da die tiefste Stimme dem Pedal übertragen wollen. Froberger hat äusserst spärlich ein „*P*“ beigesetzt — in den Stücken dieser Lieferung kommt es gar nicht vor; nichtsdestoweniger hat er ausgiebigen Gebrauch vom Pedal gemacht, wie aus seinen Werken selbst zu entnehmen und wie ein Bericht uns erzählt. Nur dürfte das von ihm benützte Pedal ein verstümmeltes gewesen sein, sonst hätte er nicht einen Bass wie etwa den auf Seite 20, System 6, Takt 2 geschrieben. Wo in den Toccaten eine Stimme von einem System in's andere springt und besonders dort, wo dann eine neue Stimme hinzutritt, sind zur leichteren Erfassung der Stimmführung in einzelnen Fällen hier im Drucke Verweisungsstriche angebracht worden. In den alten Drucken wurde bezüglich der Vertheilung der Stimmen in die Systeme noch freier vorgegangen, als in den Handschriften; sie sind mehr clavier- und orgelmässig eingerichtet. Hier wurde Dem Folge geleistet. Aeusserst lückenhaft sind in Handschriften wie in Drucken die Bindebogen eingesetzt: eine Eigenthümlichkeit der damaligen Zeit. Die Manuscripte sind darin noch mangelhafter ausgestattet als die Drucke. Dort wo eine Bindung unbedingt geboten ist, wie bei vorbereiteten Dissonanzen (ausgenommen Dominantseptimen) ist hier der Bogen ohne weiters eingesetzt worden. Dort aber, wo mit Rücksicht auf die Orgeltechnik die Bindung wünschenswerth erscheint und wohl auch faktisch ausgeübt worden sein dürfte, habe ich nur einen punktirten, besser durchbrochenen Bindebogen hinzugefügt.

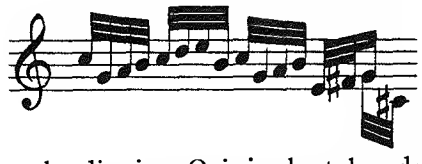
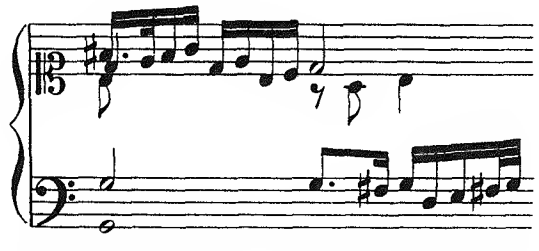
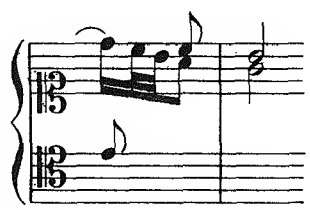
In den Accidentien ist Froberger gewissenhaft. Seine Handschriften geben einen guten Anhalt für die wissenschaftliche Erkenntnis der tonalen Uebergangsbestrebungen um die Mitte des 17. Jahrhundertes. Auch Froberger setzt wie seine Zeitgenossen vor jede Note die Alteration, so oft sie auch innerhalb eines Taktes oder einer Taktreihe vorkommen möge. Für unsere Publication gilt natürlich unsere moderne Uebung, der zufolge jede Erhöhung oder Erniedrigung für den ganzen betreffenden Takt gilt, wenn sie nicht widerrufen wird. Jeden Widerruf innerhalb des betreffenden Taktes mussten wir hier mit ♮ kennzeichnen, das Zeichen, das hier auch an Stelle des ♭ (welches noch als Auflösungszeichen in der Zeit Froberger's galt) verwendet wird. Ganz ausnahmsweise bezieht Froberger eine Alteration auf eine von der erstbezeichneten durch eine oder zwei Noten getrennte gleiche Note. Solche Fälle sind förmlich als Schreibversehen zu betrachten und fanden im Revisionsbericht Erwähnung. Wo zweifellose Schreib- oder Druckfehler vorlagen, wurde die Aenderung ohneweiters vorgenommen, irgend zweifelhafte Stellen werden gewissenhaft angeführt. Fragliche, von mir eingesetzte Vorzeichnungen wurden mit Klammern eingeschlossen. Davon wurde nur äusserst selten Gebrauch gemacht. Der Leser oder Spieler darf dann bei einzelnen, unseren Ohren hart, sehr hart erscheinenden Stellen nicht vermuthen, dass ein solch eingeklammertes Kreuz oder *B* beizusetzen verabsäumt wurde: die stellenweise ohne Leitton aufsteigenden Moll-Scalen (so die dorische oder aeolische) oder die ohne Leitton absteigende mixolydische Scala, die sogar mit der gleichzeitig mit Leitton aufsteigenden gleichen Scala zusammen- respective entgegenläuft, das sind reale Erscheinungen aus der Zeit der Kämpfe der alten und modernen Tonalität. Und sie sind so übel nicht, als der erste Anprall unsere Ohren treffen möge. Froberger kann sie vermeiden, wenn er will; er setzt sie oft nur aus Rücksicht auf den harmonischen Zusammenhang mit dem Nachfolgenden. Froberger beobachtet in den für Orgel geschriebenen Stücken die Charakteristik der Kirchentöne, so weit als es der Geist seiner Zeit erlaubt, aber auch nicht mehr. Er ist sehr sparsam in Transpositionen und macht nur einmal von der Vorzeichnung mit vier ♯ Gebrauch (Ricercare VI). Die Erhöhung vor *a*, *c* und *h* flösst ihm, wie es scheint, in diesem Stücke

besonderen Respect ein: denn er verwendet hiefür nicht das ordinäre und auch bei ihm sonst angewendete ♯ als Erhöhungszeichen, sondern ×, so wie es einzelne Componisten, besonders Madrigalisten der vorangegangenen Zeit gebrauchten. Froberger ist in allen Aeusserlichkeiten möglichst conservativ: so bedient er sich neben der weissen auch der schwarzen Notation, allerdings nur in Mittelsätzen. Sie ist für den rhythmischen Charakter der betreffenden Stücke ohne wesentlichen Belang, denn derselbe wird nicht geändert, wenn anstatt, wie in der Vorlage 3 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥. gesetzt wird, wie folgt: 𝅝 𝅗𝅥 | 𝅝. |. Im $^{12}/_{8}$ Takt kommt gelegentlich auch die zweite Art der weissen Notation vor, in der die mit Strich versehenen ausgehöhlten Notenköpfe Viertel-, die gleichen Notenformen, die Querhäkchen haben, Achtelnoten repräsentiren. Von dieser Notation steht im Revisionsbericht zu S. 7, S. 2, T. 1 ein Beispiel (S. 126). Anstatt $^{12}/_{8}$ setzt dann Froberger gewöhnlich $^{6}/_{4}$ und behält diese taktische Vorzeichnung gelegentlich auch dort bei, wo diese zweite Art der weissen Notation nicht verwendet ist. Er verfährt also darin nicht consequent und eine moderne Ausgabe hat daher keinen Grund, diesen Willkürlichkeiten der Vorlage Folge zu leisten — gingen doch darin sogar die bald nach dem Tode Froberger's edirten Druckausgaben, die sicherlich den Geist der Compositionen richtig wiederzugeben und den Vorstellungen der Zeitgenossen conform zu gestalten wussten, ihren eigenen Weg. Es wurde daher in dieser Neuausgabe, ohne den historischen Charakter irgend verwischen zu wollen, möglichst consequent vorgegangen und nur dasjenige in der Notation beibehalten, was das Wesen des betreffenden Kunstwerkes wirklich verlangt.

Alle im $^{12}/_{8}$ Takte stehenden Sätze erhielten daher diese Vorzeichnung; bei einem wirklichen $^{6}/_{4}$ Takte (wie S. 59, S. 1) wurde natürlich die Originalvorzeichnung beibehalten. Die Meister des 17. Jahrhundertes zählten die Zeiten nach Werthen, und überliessen die eigentlich rhythmische Bestimmung vielfach den Spielern selbst. Wenn einem $^{12}/_{8}$ Takt ein Stück im *C* folgt, dann setzt Froberger vor dieses Zeichen die Umkehrung von $^{12}/_{8}$, also: $^{8}/_{12}$ *C*, so z. B. bei S. 4, Ende des fünften Systems — es wird wohl kein moderner Spieler, noch sonst ein Historiker strengster Observanz hier die Beibehaltung dieser cumulirten Vorzeichnung verlangen. In anderen Fällen wurde wieder die rhythmische Eintheilung berücksichtigt. Für $^{9}/_{8}$ setzte Froberger gelegentlich $^{9}/_{3}$ wie S. 61, System 1; hier zählte Froberger 9 Achtel auf 3 Einheiten. Auch hier lag kein Grund vor, diese antiquarische Eigenthümlichkeit beizubehalten, da wir mit dem $^{9}/_{8}$ Takte eine dreitheilige rhythmische Vorstellung verbinden. In der Theilung der Stücke mit Taktstrichen herrschte die grösste Willkür: darin weichen die Vorlagen am meisten untereinander ab. Froberger selbst pflegt auch in den Toccaten je zwei Takte ungetrennt zu verbinden, die Drucke trennen sie durchaus taktweise. Dann stehen wieder in den Manuscripten drei oder vier Takte ungeschieden nebeneinander, oder er scheidet wieder taktweise.

Es lag auch hier kein Grund vor, diese, moderne Leser verwirrende, Eigenthümlichkeit beizubehalten, umsoweniger, da ich mich auf die ältesten Drucke berufen kann. Rhythmisch ist dies bei Toccaten, Capriccio's und Canzonen ganz irrelevant. Bedenken könnten nur bei Ricercaren und Phantasien erhoben werden; doch auch hier bestimmte mich die Pariser Handschrift, die Uniformität beizubehalten. Sollten dagegen ernste Einwände erhoben werden, oder sollte ein oder das andere Stück die Einigung im $^{2}/_{1}$ Takt verlangen — wie es ja auch bei J. B. Bach (z. B. im Wohltemperirten Clavier, 2. Theil, Fuge IX) manchmal der Fall ist — dann werden in der folgenden Lieferung in diesen Kunstformen die Takte vereint erscheinen. Dass analog dieser Trennung der im ganzen Takt gehaltenen Sätze auch die im dreitheiligen Rhythmus stehenden Theile der betreffenden Stücke so behandelt wurden, bedarf wohl keiner Erwähnung. Die rhythmisch reell combinirten Rhythmen von $^{12}/_{8}$, $^{6}/_{4}$, $^{9}/_{8}$ u. s. w. blieben natürlich intakt, auch in der äusseren Gliederung. Der nunmehr folgende Revisionsbericht zählt nur beim ersten Stücke alle Varianten der Vorlagen vollständig auf; der Bericht wäre sonst zu einem Buche angeschwollen, wenn dieses Verfahren überall beibehalten worden wäre.

Toccata I, Vorlagen: *B I* Nr. 1, *E* Nr. 9, *H* Nr. 8, *V* Nr. 3. Die erstere weicht von den drei anderen in einigen Varianten ab.

Seite	System	Takt	
1	1	2	in *E* und *H* u. s. w.
1	4	2	heisst in *E*, *H* und *V* die zweite Hälfte der Oberstimme:  eine Lesart, die glatter ist, als die im Original stehende. Dennoch behielt ich letztere bei, hier sowie in einigen anderen Fällen. Das *g* (ganze Note) fehlt in *E* und *H*.
1	5	2	lautet in *E*, *H* und *V* 
1	6	1	steht in *H* anstatt der Sechzehntelpause eine Achtelpause, hierauf folgt ein unpunktirtes Achtel *f;* die Oberstimme ist nicht punktirt. Die Punktirungen weichen auch sonst mannigfach ab.
2	1	1	fehlen in *E* die ♯ vor g_1 f_1.
—	—	2	lautet in *E* das zweite Viertel in der Oberstimme des unteren Systems in Sechzehnteln *a gis a gis a gis fis*, die letzten zwei Noten Zweiunddreissigstel.
2	2	1	Unterstimme a_1 ein Achtel, h_1, c_2 Sechzehntel, c_2 ohne Kreuz.
—	—	3	letztes Viertel in Oberstimme zuerst 2 Sechzehntel und dann 4 Zweiunddreissigstel.
—	4	1	fehlt in allen Vorlagen das e_1 als mit dem folgenden Viertel gebundene halbe Note. Es ist nicht einzusehen, warum auf einmal die Tenorstimme ausspringen soll.
—	—	—	die untere erste Figur des 1. Viertels hat in *E* und *V* vorerst ein Sechzehntel, dann vier Zweiunddreissigstel und dann ein Sechzehntel.
2	4	2	fehlt hier wie in vielen anderen Fällen für das letzte Viertel die Pause.
2	4	4	Schluss lautet in *H:* 
2	5	2	steht in *B* vor *d* im Bass ♮, wohl irrthümlich für ♯, wie es in *E*, *H* und *V* steht; dagegen steht vor dem 2. *g* im Bass *(gis)* in *E* ein ♭, in *H* ein ♮, während in *B* ausdrücklich ♯ wiederholt ist, das ich auch beibehalten habe.
2	5	3	steht in *E* fälschlich anstatt des punktirten *a* (2. Note der oberen Mittelstimme) ein *h;* sowohl in *E* wie in *H* und *V* fehlt das 2. Viertel *a* dieser Mittelstimme.
—	6	1	heisst in *B* die letzte Note des 2. Viertels der Oberstimme irrthümlich f_2 statt d_2.
—	—	2	lautet die Figur des 2. Viertels der Oberstimme in *E*, *H* und *V:* b_1 b_1 c_2 b_1.
3	2	1	hat *E* statt der halben Note a_1 fälschlich g_1.

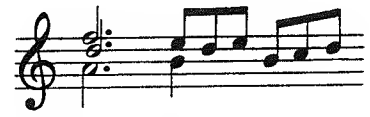
Seite System Takt

3 5 1 steht anstatt des a_1 der Figur des 3. Viertels in *H* eine Achtelpause (claviergerecht).

4 1 2 lautet die Figur des 2. Viertels der Oberstimme in *B*: d_2 c_1 h_1 statt wie in *E*, *H* und *V*: d_2 e_2 d_2.

4 2 3 lautet die letzte Note der Oberstimme in *E* irrthümlich *h*.

4 5 1 ist in *E* und *V* anstatt des h_1 der Oberstimme g_1 der Mittelstimme um ein Achtel verlängert und legirt, so dass die Figur des 3. Viertels lautet: g_1 c_2 d_2.

4 5 2 steht in *E*, *H* und *V* im oberen Systeme die einfache Lesart: 

4 6 1 steht als Taktvorzeichnung: $^{8}/_{12}$ *C;* die $^{8}/_{12}$ als Umkehrung des vorangegangenen $^{12}/_{8}$, also als rhythmisches Wiederherstellungszeichen (vgl. die allgemeinen Bemerkungen zum Commentar).

— — 2 Triller fehlt in *E* und *V*.

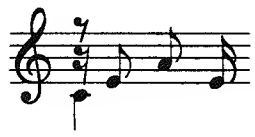
Toccata II, Vorlagen: *B I* Nr. 2, *E* Nr. 8, *H* Nr. 7, *V* Nr. 6. Das Verhältnis der Vorlagen ist wie bei Toccata I. In *V* der Vermerk „*fatto à Bruxelles anno 1650*".

Seite System Takt

5 1 2 fehlt in *B*, *E* und *V* das ♭ vor h_1, ebenso wie System 2, Takt 1 vor *h*.

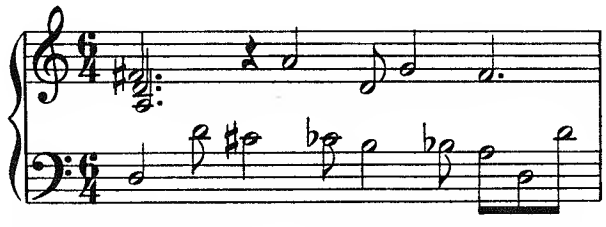
— — 3 steht in *B*, *E* und *V* als letzt eingestreute Note der Oberstimme das Sechzehntel e_2, das in *H* fehlt. Ich habe es als Sonderbarkeit beibehalten.

5 2 2 hat die Figur das 3. Viertels in *E* und *V* vorerst 3 Sechzehntel und dann 2 Zweiunddreissigstel. In *V* fehlt das ♯ vor c_1.

5 4 1 ist der Anfang in allen Vorlagen so notirt:  nichtsdestoweniger ist die uns geläufige Notirungsart angewendet.

7 1 3 steht in *B*, *E* und *V* ausdrücklich fis_1 als 2. Sechzehntel der Figur des 2. Viertels der Oberstimme anstatt a_1; hier habe ich mich an die Vorlage *H* gehalten, da auch sonst das *fis* Bedenken erregt hätte. Musikalisch richtiger ist die Lesart, die Ritter bei dem Abdruck dieses Stückes in den »Beilagen zur Geschichte des Orgelspieles«, S. 225, gibt: d_2 gis_1 a_1 cis_1 — der aber sonst an mancherlei Willkürlichkeiten in der Vorsetzung der Accidentien und anderen Ungenauigkeiten leidet.

7 2 1 steht in *B*, *E* und *V* $^{6}/_{4}$ für $^{12}/_{8}$; auch ist hier die weisse Notation verwendet



7 4 3 ist in *E* anstatt des punktirten fis_1 in der Mittelstimme a_1 Achtel und fis_1 Viertel, während vor dem Viertel *a* der Unterstimme eine Achtelpause statt des Achtels d_1 steht.

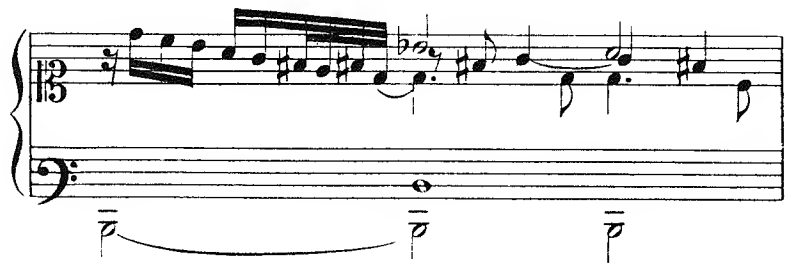
7 6 2 ist in *B* 𝔠 während in *E*, *H* und *V* **C** ist.

— 7, vorletzter Takt bleibt in *B*, *E* und *V* das b_1 der Oberstimmen hängen und löst sich nicht in a_1 auf, auch der Schlussaccord ist daselbst ohne a_1. Nichtsdestoweniger habe ich mich der Lesart *H* als der natürlicheren angeschlossen.

7 7 1 Wenngleich der Gang der Oberstimme a_1 *gis* g_1 fis_1 sich dann thematisch in f_1 e_1 fortsetzen sollte, habe ich dennoch das in *B* und *H* stehende fis_1 beibehalten.

Toccata III—VI, Vorlage: *B I* Nr. 3—6. Toccata III auch in *V* Nr. 3.

Seite	System	Takt	
8	1	1	In *V* ist der 1. Accord in der Terzlage.
—	2	1	und 2 fehlen in *V* die ♯ vor *f*.
9	2	2	ist in *V* anstatt des im 2. Viertel gebundenen e_1 eine Sechzehntelfigur e_1 a_1 g_1 a_1.
10	1	2	zweite Hälfte steht in *V* noch folgende Stelle vor dem *fugato:*



10	3	2	fehlt in *V* das ♯ vor *g*, ebenso vor *f* in System 4 Takt 3.
—	6	3	fehlt in *V* das ♭ vor h_1. Der Schlussaccord hat im Bass daselbst nur *G*.
10	6	1	In der absteigenden *G*-Scala habe ich kein ♯ vor *f* als Conjunctur gesetzt. Vgl. hiezu sowie zu den anderen Scalen auf der voranstehenden Seite den Bericht S. 123.
11	4	2	Wenngleich die halbe Note *h* überflüssig ist, weil wie das Vorangegangene, so auch das Folgende zweistimmig ist, habe ich es originalgetreu beibehalten.
12	2	2	die Quinten e_2–d_2 / a_1–g_1 originalgetreu; das beliebte Mittel e_2 als Achtel zu setzen und dann c_1 als Achtel rasch einzuschieben, wendet Froberger hier nicht an.
13	6	2	das ♯ vor dem dritten c_2 originalgetreu, eigentlich überflüssig.
14	4	2	in der Vorlage fehlt in der Oberstimme ♭ vor h_1.
14	5	4	fehlt ♯ vor c_2.
15	7	2	heisst das letzte Sechzehntel in der Vorlage *a* statt c_1.
16	5	1 u. 2.	Im Original sind die beiden Takte in Einen zusammengezogen; consequenter Weise müssten sie hier in einen *C* und $^2/_4$-Takt zerlegt werden.
—	6	1	Die leere Octave originalgetreu.

Toccata VII—XII. Vorlage: *D Libro primo* Nr. 1—6.

Seite	System	Takt	
20	2	1 u. 2.	Hier wurden ♯ den *f* der Unterstimme mit Klammern beigesetzt, weil, entgegen der ähnlichen Stelle S. 10 letztes System, das *fis* bereits im vorhergehenden Takte der Unterstimme, sowie im abwärtsgehenden Laufe der Oberstimme gebraucht, somit die mixolydische Tonart hier bereits vor der Cadenzirung durchbrochen ist.
22	7	3	das g_1 ausdrücklich ohne ♯.
23	5	3	zwischen e_1 und f_1 keine Pause, ebensowenig wie zwischen c_2 und g_1 in System 6, Takt 1, und vielfach anderwärts.
28	4	3	Hier steht nur beim ersten g_1 das ♯, daher wäre gis_1 der Schreibart gemäss beim 2. Male aufzulösen; ich setze trotzdem kein ♮ vor.
31	4	1	Die halbe Note *fis* originalgetreu, besser *a*.

Fantasia I. Vorlagen: *B II* Nr. 1, *H, I* als „*Capriccio*"; gedruckt in P. Athanasius Kircher Musurgia 1650, VI 465, in Partitur mit Violin-Mezzosopran-Alt- und Baritonschlüssel. Vergl. die Reproduction des Originals. In *H I P* einige von *B* abweichende Lesarten, von denen hier die wichtigsten angeführt werden.

Seite System Takt

33 4 7 in *B* erste Note des Basses *fis* halbe Note.
Die folgenden 2 Takte in *H I P* keine Pausen im Bass, sondern ganze Noten *e* und *f*.
34 2 3 Anstatt der 2. Note d_1 im Tenor hat *B* eine Viertelpause.
34 3 2 hat *B* im Alt eine halbe Note a_1 anstatt c_2 h_1 a_1.
— 6 1 die Figur des 1. Viertels in *H* lautet: d_1 f_1 e_1 d_1.
35 1 2 die Figur des 1. Viertels in *H* lautet: *a a h* c_1 d_1.
— 6 4 hat der Alt in *H* die Note e_1 als Ganze, a_1 als Halbe.
36 2 2 ist in *H* beim 1. Viertel des Tenors auch hier *h* als Vorhalt herübergebunden.
— 5 3 ist in *B* das e_1 statt des c_1 verdoppelt.

Fantasia II u. III. Vorlagen: *B II* Nr. 2 und 3 und *I* als *Fuga IV* und *III*.

Fantasia IV. Vorlagen: *B II* Nr. 4, *E* Nr. 10 als „*Fantasia sopra il Signo Sol la re*“, *G* als „*Capriccio*“, *H* als 13. Stück, *I* als „*Fuga V*“, *R* als „*Capriccio ex G* ♮“ schliesst mit dem 6. Takt, Seite 46, System 1, *N* Nr. 3 als „*Capriccio*“ hier wie in *R* in deutscher Orgeltabulatur. In der Pariser Conservatoriumsbibliothek ist eine Copie von Commer's Hand als „*Fuga 1650*“ bezeichnet, im Catalog als Madrigal verzeichnet. In *E* ist manches claviermässig vertheilt.

Seite System Takt

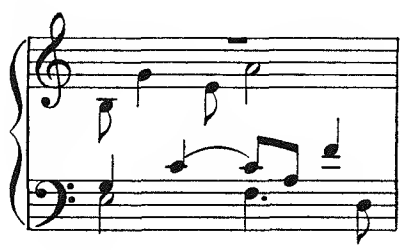
44 1 1 In *R* setzt der Tenor mit d_1 in der 2. Hälfte des Taktes ein. In *E* hat die rechte Hand den Stimmeinsatz.
— 6 3 ist in *B* und *U* anstatt des d_1 des Soprans eine halbe Pause; das d_1 steht in *H* und *R*.
— 6 6 lautet in *U* die letzte Note des Altes *c*.
45 2 2 lautet in *B* und *U* die erste Note des Basses *d*.
— 3 6 ist in *R* das e_1 des Tenors halbe Note, während d_1 c_1 als 2 Achtel des letzten Viertels stehen.
— 4 6 fehlt in *B* und *E* die halbe Note d_1 im Bass, es ist daselbst ganze Pause.
— 5 4 fehlt in *R* das letzte Achtel d_2, während a_1 halbe Note ist.
— 6 5 u. fg. ist das *a* getheilt und geht als Note *A* in die tiefere Octave, in der der Bass 2 Takte weitergeführt ist.
46 2 1 ist in *E H* und *U* als $^3/_2$-Takt bezeichnet.
Der Schlussaccord lautet in *H*: *G* g g_1 h_1.

Fantasia V u. VI. Vorlage: *B II* Nr. 5 und 6.

Canzona I. Vorlagen: *B III* Nr. 1, *H*, *U* Nr. 5. In *H* und *U* schliesst das Stück auf Seite 54, System 5 Takt 3. Der Rest steht in *H* separat als *Capriccio*.

Seite System Takt

52 4 2 heisst in *B*:



— 6 3 fehlt in *B* das ♯ vor dem ersten f_1, dann vor g_1.
53 4 1 lautet in *U* die erste Sechzehntelfigur im Alt c_1 d_1 e_1 c_1, die zweite derselben Stimme f_1 e_1 f_1 d_1.
54 4 2 2. Hälfte hat der Alt in *U* den Sechzehntellauf: e_1 e_1 d_1 e_1 d_1 e_1 d_1 c_1.
— 5 3 heisst der Accord in *U* d_1 *a fis D*.

Canzona II. Vorlage: *B III* Nr. 2, *A* Nr. 14, *U* Nr. 11. *A* weicht in einzelnen Wendungen von *B* ab, scheint nichtsdestoweniger nur eine Abschrift von *B* zu sein, in der Fuchs einige eigenmächtige Aenderungen vorgenommen hat. Andere Abweichungen lassen auf Flüchtigkeit der Abschrift schliessen, so fehlt in *A* der 8. Takt von Seite 58 System 5.

Seite	System	Takt	
56	4	4	in *U* heisst die 2. Hälfte im Tenor *b fis g*.
57	5	1	in *B* ist der Einsatz des Tenors d_1 ein Viertel, correspondirt nicht mit dem folgenden Einsatz des Tenors.
—	—	2	in *U* ist das *b* des Tenors nicht aufgelöst.
—	7	2	in *B* ist das *b* des Tenors nicht aufgelöst.
58	2	3	in *U* ist das b_1 des Soprans aufgelöst.
—	3	7	in *U* ist die halbe Note d_1 zerlegt in eine punktirte Viertelnote d_1 und ein Achtel e_1.
—	5	7	in *U* heisst der Bass: *g* eine Viertel- und *fis* eine halbe Note.
—	7	2	heisst in *U* die erste Note des Basses *c*. Die Fioritur des letzten Viertels des Soprans ist in *U* auf die letzten zwei Viertel vertheilt.
59	5	5	heisst in *U* die zweite punktirte halbe Note im Tenor c_1.
—	6	4	hat der Tenor in *U* als erste Note eine punktirte halbe *a*.

Canzona III. Vorlagen: *B III* Nr. 3, *G*. In *G* mit dem Titel »Eine Fuga Lydisch«; daselbst sind die Notenwerthe um das Doppelte verlängert (𝅗𝅥 in *B* ist gleich 𝅗𝅥 in *G*). Der Theil auf Seite 61 im $^9/_8$ Takte ist im Original als $^9/_3$ bezeichnet, in der Bedeutung eines dreitheiligen Rhythmus mit neun Einheiten.

Canzona IV—VI. Vorlage *B III* Nr. 4—6.

Seite	System	Takt	
64	7	2	fehlen die ♯ vor *f*.
65	1	1	steht im Sopran anstatt e_1 irrthümlich f_1.
68	2	3	die beiden letzten Noten des Soprans irrthümlich *h* c_2.
69	2	2	fehlt ♯ vor *f*.
70	5	3	hier sowie bei einer analogen Stelle Seite 71 System 3 Takt 1 habe ich ein ♭ unter Klammer dem h_1 vorgesetzt, weil Froberger auch anderweitig solchen Tritonus vermeidet.

Capriccio I—VI. Vorlagen: *C* Nr. 1—6.

Seite	System	Takt	
86	2	1—2	die Octaven $\begin{matrix} g_1 & a_1 \\ g & a \end{matrix}$ originalgetreu.
90	4	4	vor dem 2. e_1 und vor dem 2. *h* fehlen in der Vorlage die ♭.

Capriccio VII und VIII. Vorlagen: *D III* Nr. 1 und 2.

Seite	System	Takt	
91	2	2	die Querstände in Alt und Bass originalgetreu.
92	4	2	im Alt bleibt *f* nach dem Original.
94	6	1	fehlt ♭ vor *h*.
96	4	1	beim 2. e_2 fehlt in der Vorlage das ♭, ebenso Seite 97 System 4 Takt 2 beim 2. e_1.
98	4	3	hat das *b* des Altes auch im Original keine Erhöhung.

Ricercare I. Vorlagen: *C* Nr. 1. *S.* Seite 297. In V als „*fugue de Mr. Froberger. Fait à Paris*“. Im Ganzen ist *S* eine Copie von *C*, auch in vier Systemen, jedoch mit einigen Aenderungen des Schreibers Zelenka: die drei Takte Seite 100 System 4 Takt 5 bis 7 sind in *S* aus dem Alt in

den Sopran gesetzt, ferner einige Accidentien in richtiger Weise hinzugefügt, einzelne ganze Noten in zwei gebundene halbe zerlegt, und an Stelle des **C** Taktes setzt Zelenka **¢** unter Beibehaltung der Notenwerthe. Einige Schreibversehen des Copisten sind belanglos. In der Vorlage *V* ist die „*fugue*“ auf zwei Systemen im Baryton- resp. Sopranschlüssel notirt.

Seite	System	Takt	
99	3		letzter Takt in der Vorlage *C* ist das *B* ohne ♮.
100	3		vorletzter Takt fehlt das ♭ vor e_2 in Vorlage *C*.
—	7	4	hat *V* anstatt der aufsteigenden Figur des Tenors eine halbe Note c_1.
101	6	1	hat *V* in der Sopranstimme eine punktirte halbe c_2 und ein Achtel c_2.
—	7		vorletzter Takt hat in *V* der Tenor zwei halbe Noten c_1 h.

Ricercare II—VI. Vorlagen: *C* Nr. 2—6. Im Original sind einzelne Takte der im dreitheiligen Rhythmus gehaltenen Theile in der schwarzen Notation geschrieben.

SIEGENFELD, im Juli 1896.

Guido Adler.

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

Verzeichnis der bis 1952 erschienenen Bände

1. Band 1894 (Jg. I/1): Fux, J. J., Messen
2. Band 1894 (Jg. I/2): Muffat, G. d. Ä., Florilegium Primum
3. Band 1895 (Jg. II/1): Fux, J. J., Motetten
4. Band 1895 (Jg. II/2): Muffat, G. d. Ä., Florilegium Secundum
5. Band 1896 (Jg. III/1): Stadlmayr, J., Hymnen
6. Band 1896 (Jg. III/2): Cesti, M. A., Il Pomo d'oro (Prolog und 1. Akt)
7. Band 1896 (Jg. III/3): Muffat, G. d. J., Componimenti Musicali
8. Band 1897 (Jg. IV/1): Froberger, J. J., Orgel- und Klavierwerke, I
9. Band 1897 (Jg. IV/2): Cesti, M. A., II Pomo d'oro (2.—5. Akt)
10. Band 1898 (Jg. V/1): Isaac, H., Choralis Constantinus I.
11. Band 1898 (Jg. V/2): Biber, H. F., Violinsonaten
12. Band 1899 (Jg. VI/1): Handl (Gallus), J., Opus musicum, I
13. Band 1899 (Jg. VI/2): Froberger, J. J., Klavierwerke, II
14. u. 15. Band 1900 (Jg. VII): Trienter Codices, I
16. Band 1901 (Jg. VIII/1): Hammerschmidt, A., Dialoge, I
17. Band 1901 (Jg. VIII/2): Pachelbel, J., Kompositionen für Orgel oder Klavier
18. Band 1902 (Jg. IX/1): Wolkenstein, O. v., Geistliche und weltliche Lieder
19. Band 1902 (Jg. IX/2): Fux, J. J., Mehrfach besetzte Instrumentalwerke
20. Band 1903 (Jg. X/1): Benevoli, O., Festmesse und Hymnus
21. Band 1903 (Jg. X/2): Froberger, J. J., Orgel- und Klavierwerke, III
22. Band 1904 (Jg. XI/1): Trienter Codices, II
23. Band 1904 (Jg. XI/2): Muffat, G. d. Ä., Concerti grossi
24. Band 1905 (Jg. XII/1): Handl (Gallus), J., Opus musicum, II
25. Band 1905 (Jg. XII/2): Biber, H. F., Violinsonaten
26. Band 1906 (Jg. XIII/1): Caldara, A., Kirchenwerke
27. Band 1906 (Jg. XIII/2): Wiener Klavier- und Orgelwerke a. d. zweiten Hälfte d. 17. Jahrh.
28. Band 1907 (Jg. XIV/1): Isaac, H., Weltliche Werke, Instrumentalsätze
29. Band 1907 (Jg. XIV/2): Haydn, M., Instrumentalwerke
30. Band 1908 (Jg. XV/1): Handl (Gallus), J., Opus musicum, III
31. Band 1908 (Jg. XV/2): Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750, I
32. Band 1909 (Jg. XVI/1): Isaac, H., Choralis Constantinus, II; Nachtrag z. d. weltl. Werken
33. Band 1909 (Jg. XVI/2): Albrechtsberger, J. G., Instrumentalwerke
34. u. 35. Band 1910 (Jg. XVII): Fux, J. J., Costanza e Fortezza
36. Band 1911 (Jg. XVIII/1): Umlauf, I., Die Bergknappen
37. Band 1911 (Jg. XVIII/2): Österr. Lautenmusik im 16. Jahrh.
38. Band 1912 (Jg. XIX/1): Trienter Codices, III
39. Band 1912 (Jg. XIX/2): Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750, II
40. Band 1913 (Jg. XX/1): Handl (Gallus), J., Opus musicum, IV
41. Band 1913 (Jg. XX/2): Gesänge von Frauenlob, Reinmar von Zweter und Alexander
42.—44. Band 1914 (Jg. XXI/1): Gaßmann, F. L., La Contessina

44 a Band 1914 (Jg. XXI/2): Gluck, Ch. W., Orfeo ed Euridice

45. Band 1915 (Jg. XXII): Haydn, M., Drei Messen
46. Band 1916 (Jg. XXIII/1): Draghi, A., Kirchenwerke
47. Band 1916 (Jg. XXIII/2): Fux, J. J., Concentus musico-instrumentalis
48. Band 1917 (Jg. XXIV): Handl (Gallus), J., Opus musicum, V
49. Band 1918 (Jg. XXV/1): Vier Messen für Soli, Chor und Orchester a. d. letzten Viertel des 17. Jahrh.
50. Band 1918 (Jg. XXV/2): Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720
51. u. 52. Band 1919 (Jg. XXVI): Handl (Gallus), J., Opus musicum, VI
53. Band 1920 (Jg. XXVII/1): Trienter Codices, IV
54. Band 1920 (Jg. XXVII/2): Wiener Lied 1778—91
55. Band 1921 (Jg. XXVIII/1): Eberlin, J. E., Der blutschwitzende Jesus
56. Band 1921 (Jg. XXVIII/2): Wiener Tanzmusik i. d. 2. Hälfte d. 17. Jahrh.
57. Band 1922 (Jg. XXIX/1): Monteverdi, C., Il Ritorno d'Ulisse in Patria
58. Band 1922 (Jg. XXIX/2): Muffat, G. d. J., 12 Toccaten und 72 Versetl
59. Band 1923 (Jg. XXX/1): Drei Requiem a. d. 17. Jahrh.
60. Band 1923 (Jg. XXX/2): Gluck, Ch. W., Don Juan
61. Band 1924 (Jg. XXXI): Trienter Codices, V
62. Band 1925 (Jg. XXXII/1): Haydn, M., Kirchenwerke
63. Band 1925 (Jg. XXXII/2): Strauß, J., Sohn, Walzer
64. Band 1926 (Jg. XXXIII/1): Deutsche Komödienarien, I
65. Band 1926 (Jg. XXXIII/2): Lanner, J., Ländler und Walzer
66. Band 1927 (Jg. XXXIV): Schenk, J., Der Dorfbarbier
67. Band 1928 (Jg. XXXV/1): Förster, E. A., Kammermusik
68. Band 1928 (Jg. XXXV/2): Strauß, J., Vater, Walzer
69. Band 1929 (Jg. XXXVI/1): Bernardi, St., Kirchenwerke
70. Band 1929 (Jg. XXXVI/2): Peuerl, P. und Posch, I., Instrumental- u. Vokalwerke
71. Band 1930 (Jg. XXXVII/1): Neidhart (von Reuental), Lieder
72. Band 1930 (Jg. XXXVII/2): Das deutsche Gesellschaftslied in Österreich von 1480 bis 1550
73. Band 1931 (Jg. XXXVIII/1): Amon, B., Kirchenwerke, I
74. Band 1931 (Jg. XXXVIII/2): Strauß, Josef, Walzer
75. Band 1932 (Jg. XXXIX): Caldara, A., Kammermusik für Gesang
76. Band 1933 (Jg. XL): Trienter Codices, VI
77. Band 1934 (Jg. XLI): Italienische Musiker 1567—1625
78. Band 1935 (Jg. XLII/1): Handl (Gallus), J., Sechs Messen
79. Band 1935 (Jg. XLII/2): Wiener Lied 1792—1815
80. Band 1936 (Jg. XLIII/1): Salzburger Kirchenkomponisten
81. Band 1936 (Jg. XLIII/2): Dittersdorf, Instrumentalwerke
82. Band 1937 (Jg. XLIV): Gluck, Ch. W., L'innocenza giustificata
83. Band 1938 (Jg. XLV): Gaßmann, F. L., Kirchenwerke
84. Band 1942: Wiener Lautenmusik im 18. Jahrh.
85. Band 1947: Fux, J. J., Werke für Tasteninstrumente
86. Band 1949: Tiroler Instrumentalmusik im 18. Jahrh.
87. Band 1951: Zangius, N., Geistliche und weltliche Gesänge
88. Band 1952: Reutter, G. d. J., Kirchenwerke

vangi@club-internet.fr